

# Jesús Martín-Barbero

## De los medios a las mediaciones

Comunicación, cultura y hegemonía



## **Ediciones G. Gili, S.A. de C.V.**

**México, Naucalpan 53050** Valle de Bravo, 21. Tel. 560 60 11

**08029 Barcelona** Rosselló, 87-89. Tel. 322 81 61

**28006 Madrid** Alcántara, 21. Tel. 401 17 02

**1064 Buenos Aires** Cochabamba, 154-158. Tel. 361 99 98

**Bogotá** Calle 58, N.º 19-12. Tels. 217 69 39 y 235 61 25

**Santiago de Chile** Vicuña Mackenna, 462. Tel. 222 45 67

*Jesús Martín-Barbero*

**De los medios  
a las mediaciones**

*Comunicación, cultura y hegemonía*

**GG** *MassMedia*

**Director de la Colección**

**Miquel de Moragas Spa**

1ª edición 1987

2ª edición 1991

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la **cubierta**, puede reproducirse, almacenarse o transmitirse en forma **alguna**, ni tampoco por medio alguno, sea éste eléctrico, químico, **mecánico**, óptico de grabación o de fotocopia, sin la previa autorización **escrita** por parte de la Editorial.

© Editorial Gustavo Gili, S.A., **Barcelona** 1987

Impreso en México - Printed in Mexico

I.S.B.N. 968-887-024-2

Impreso en:

OFFSET "L O R E N Z A N A"

Calle Narvarte No. 99

Col. Metropolitana

3era. Sección

Ciudad Nezahualcoyotl

La edición consta de 1500 ejemplares más sobrantes para **reposición**

*Para mis padres  
y mi hija Olga*



# Índice

<b>Prólogo</b> .....	5
<b>Introducción</b> .....	9
<b>Primera parte</b>	
<b>Pueblo y masa en la cultura: los hitos del debate</b>	
<b>I. Afirmación y negación del pueblo como sujeto</b> ..	14
1. El pueblo-mito: románticos <i>versus</i> ilustrados....	14
2. Pueblo y clase: del anarquismo al marxismo....	21
— <i>Asunción de lo popular en los movimientos anarquistas</i> .....	22
— <i>Disolución de lo popular en el marxismo</i> ....	26
<b>II. Ni pueblo ni clase: la sociedad de masas</b> .....	31
1. El descubrimiento político de la multitud .....	32
2. La psicología de las muchedumbres .....	35
3. Metafísica del hombre-masa .....	39
4. Antiteoría: la mediación-masa como cultura ....	43
<b>III. Industria cultural: capitalismo y legitimación</b> ....	48
1. Benjamin <i>versus</i> Adorno o el debate de fondo ..	49
— <i>Del logos mercantil al arte como extrañamiento</i> .....	50
— <i>La experiencia y la técnica como mediaciones de las masas con la cultura</i> .....	56
2. De la crítica a la crisis .....	63

<b>IV. Redescubriendo al pueblo: la cultura como espacio de hegemonía</b> .....	<b>72</b>
1. El pueblo en la otra historia .....	73
2. Cultura, hegemonía y cotidianidad .....	84

## Segunda parte

### Matrices históricas de la massmediación

<b>I. El largo proceso de enculturación</b> .....	<b>96</b>
1. Estado-Nación y los dispositivos de hegemonía .	96
— <i>Centralización política y unificación cultural</i>	97
— <i>Rupturas en el sentido del tiempo</i> .....	99
— <i>Transformaciones en los modos del saber</i> ...	101
2. Cultura política de la resistencia popular .....	103
— <i>La dimensión política de la economía</i> .....	104
— <i>La dimensión simbólica de las luchas</i> .....	106
<b>II. Del folklore a lo popular</b> .....	<b>110</b>
1. Una literatura entre lo oral y lo escrito .....	111
— <i>Lo que pone el mercado</i> .....	111
— <i>Lo que pone el pueblo</i> .....	116
2. Una iconografía para usos plebeyos .....	119
3. Melodrama: el gran espectáculo popular .....	124
— <i>Entre el circo y la escena</i> .....	125
— <i>Estructura dramática y operación simbólica</i> .	128
<b>III. De las masas a la masa</b> .....	<b>133</b>
1. Inversión de sentido y sentidos de la inversión .	133
2. Memoria narrativa e industria cultural .....	135
— <i>La aparición del medio</i> .....	137
— <i>Dispositivos de enunciación</i> .....	138
<i>Las condiciones de producción-edición</i>	
× <i>Dialéctica escritura/lectura</i>	
— <i>Dimensiones del enunciado</i> .....	149
<i>El testimonio</i>	
<i>La compensación</i>	
— <i>Formato y símbolo</i> .....	152
3. Continuidad y rupturas en la era de los medios .	153



# Tercera parte

## Modernidad y massmediación en América Latina

<b>I. Los procesos: de los nacionalismos a las transnacionales</b> .....	164
1. Una diferencia que no se agota en el atraso ....	164
2. El destiempo entre Estado y Nación .....	166
3. Masificación, movimientos sociales y populismo	170
4. Los medios masivos en la formación de las cultu- ras nacionales .....	177
— <i>Un cine a la imagen de un pueblo</i> .....	180
— <i>Del circo criollo al radioteatro</i> .....	183
— <i>La legitimación urbana de la música negra</i> ..	186
— <i>El nacimiento de una prensa popular de ma- sas</i> .....	189
5. Desarrollismo y transnacionalización .....	193
— <i>El nuevo sentido de la masificación</i> .....	195
— <i>La no-comtemporaneidad entre tecnologías y usos</i> .....	198
<b>II. Los métodos: de los medios a las mediaciones</b> ...	203
1. Crítica de la razón dualista o los mestizajes de que estamos hechos .....	204
— <i>La imposible pureza de lo indígena</i> .....	205
— <i>La revoltura de pueblo y masa en lo urbano</i> .	209
2. La comunicación desde la cultura .....	220
— <i>Lo que ni el ideologismo ni el informaciona- lismo permiten pensar</i> .....	220
— <i>Cultura y política: las mediaciones constitutivas</i>	224
3. Mapa nocturno para explorar el nuevo campo ..	229
— <i>Acerca de la cotidianidad, el consumo y la lectura</i> .....	230
— <i>La televisión desde las mediaciones</i> .....	232
<i>La cotidianidad familiar</i>	
<i>La temporalidad social</i>	
<i>La competencia cultural</i>	
<i>Lógicas de la producción y de los usos</i>	
— <i>Algunas señas de identidad reconocibles en el melodrama</i> .....	242
4. Lo popular que nos interpela desde lo masivo ...	247

<b>Notas</b> .....	<b>260</b>
<b>Bibliografía</b> .....	<b>283</b>

## Prólogo

Si pensamos que los libros más necesarios son los no complacientes, éste es uno de los indispensables en los noventa. Al proponerse entender a esas industrias de las respuestas y la consolación que son los medios masivos, no sólo las asedia con preguntas y preguntas; se dedica a cambiar los interrogantes que habían organizado los estudios sobre la comunicación en los años precedentes.

Los primeros investigadores de los medios trataban de saber cómo hacen éstos para manipular a sus audiencias. La súbita expansión de la radio, el cine y la televisión llevó a creer que sustituían las tradiciones, las creencias y solidaridades históricas, por nuevas formas de control social. Este libro se aparta de tales supuestos. Con una visión menos ingenua de cómo cambian las sociedades y de lo que hacen con su pasado cuando irrumpen tecnologías novedosas, indaga cómo se fue desarrollando la masificación antes de que surgieran los medios electrónicos: mediante la escuela y la iglesia, la literatura de cordel y el melodrama, la organización masiva de la producción industrial y del espacio urbano.

Al establecer que las sociedades modernas fueron teniendo los rasgos de los que se culpa a los medios mucho antes de que éstos actuaran, se desmoronan varios lugares comunes del aristocratismo y del populismo. La cultura contemporánea no puede desarrollarse sin los públicos masivos, ni la noción de pueblo —que nace como parte de la masificación social— puede imaginarse como un lugar autónomo. Ni la cultura de élite, ni la popular, hace tiempo incorporadas al mercado y a la comunicación industrializada, son reductos incontaminados desde los cua-

les se pudiera construir otra modernidad ajena al carácter mercantil y a los conflictos actuales por la hegemonía. Al estudiar la reformulación del ~~aura~~ artística en la gran ciudad y el proceso de formación de lo popular en las novelas de folletín, la prensa y la televisión —con explicaciones inaugurales sobre los cambios europeos y los latinoamericanos— ofrece una de las refutaciones teóricas más consistentes a las ilusiones románticas, al reduccionismo de tantos marxistas y al aristocratismo frankfurtiano.

Para cumplir estos objetivos la obra de Martín Barbero atraviesa varias disciplinas. Puesto que desplaza el análisis de los medios a las mediaciones sociales, no es sólo un texto de comunicación. Bien informado de la renovación actual de los estudios sociológicos, antropológicos y políticos, parece un libro escrito para confundir a los bibliotecarios. No es ubicable exclusivamente en ninguna de esas disciplinas, pero les sirve a todas, por ejemplo, su original examen de las nociones de pueblo y clase, de cómo se complejizan estas categorías en la sociedad de masas y las alteraciones que eso genera en los Estados modernos. Su explicación de cómo la radio y el cine contribuyeron a unificar a las sociedades latinoamericanas y conformaron la idea moderna de nación muestra cuánto necesitamos de los estudios culturales para entender la política y aun la economía.

Ya Tocqueville, recuerda Martín Barbero, se preguntaba si es posible separar el movimiento por la igualdad social y política del proceso de homogeneización y uniformización cultural. La democratización de las sociedades contemporáneas sólo es posible a partir de la mayor circulación de bienes y mensajes. Esta facilidad de acceso no garantiza que las masas comprendan lo que sucede, ni que vivan y piensen mejor. La modernidad, y el contradictorio lugar de los pueblos en ella, son más complicados que lo que suponen las concepciones pedagógicas y voluntaristas del humanismo político.

No son frecuentes hoy libros tan eruditos y desconstructores que al mismo tiempo sigan confiando en la posible emancipación de los hombres. ¿Dónde encontrar ahora los argumentos para ese optimismo? Martín Barbero se aleja del indigenismo y el populismo, y considera que las esperanzas nuevas se afincan más bien en los sectores populares urbanos. En las “solidaridades duraderas y personalizadas” de la cultura barrial y de los grupos artísticos, en los graffitis y en la música juvenil, en los movimientos de mujeres y de pobladores pobres, ve los resortes de una

“institucionalidad nueva, fortaleciendo la sociedad civil”. Se pueden hacer a esos agrupamientos críticas semejantes a las destinadas a los movimientos populares tradicionales, porque también reproducen estereotipos y jerarquías injustas de la cultura hegemónica. Sin embargo, el conocimiento de sus hábitos de consumo y apropiación de las industrias culturales, así como de las formas propias de organización de la cultura cotidiana, son algunos de los caminos para pasar de las respuestas que fracasaron a las preguntas que renueven las ciencias sociales y las políticas liberadoras.

Néstor García Canclini



## Introducción

Lo que aquí llega trae las huellas de un largo recorrido. Venía yo de la filosofía y, por los caminos del lenguaje, me topé con la aventura de la comunicación. Y de la heideggeriana morada del ser dí así con mis huesos en la choza-favela de los hombres, contruida en barro y cañas pero con radiotransistores y antenas de televisión. Desde entonces trabajo aquí, en el campo de la massmediación, de sus dispositivos de producción y sus rituales de consumo, sus aparatajes tecnológicos y sus puestas en espectáculo, sus códigos de montaje, de percepción y reconocimiento.

Durante un tiempo el trabajo consistió en indagar cómo nos manipula ese discurso que a través de los medios masivos nos hace soportable la impostura, cómo la ideología penetra los mensajes imponiéndole desde ahí a la comunicación la lógica de la dominación. Atravesé sociolingüísticas y semióticas, llevé a cabo lecturas ideológicas de textos y de prácticas, y dejé muestra y constancia de todo ello en un libro que titulé, sin ocultar las deudas, *Comunicación masiva: discurso y poder*. Pero ya entonces —estoy hablando de hace diez años— algunos comenzamos a sospechar de aquella *imagen* del proceso en la que no cabían más figuras que las estratagemas del dominador, en la que todo transcurría entre unos emisores-dominantes y unos receptores-dominados sin el menor indicio de seducción ni resistencia, y en la que por la estructura del mensaje no atravesaban los conflictos ni las contradicciones y mucho menos las luchas. Justo por esos años algo se nos movió en realidad —por estas latitudes los terremotos no son infrecuentes— tan fuertemente que dejó al aire y nos hizo visible el profundo desencuentro entre método y situación: todo lo que del modo en

que las gentes producen el sentido de su vida, del modo en que se comunican y usan los medios, no cabía en el *esquema*. Dicho en otras palabras: los procesos políticos y sociales de esos años —régimenes autoritarios en casi toda América del Sur, cercadas luchas de liberación en Centroamérica, emigraciones inmensas de hombres de la política, el arte y la investigación social— destruyendo viejas seguridades y abriendo nuevas brechas nos enfrentaron a la *verdad cultural* de estos países: al mestizaje que no es sólo aquel hecho racial del que venimos, sino la trama hoy de modernidad y discontinuidades culturales, de formaciones sociales y estructuras del sentimiento, de memorias e imaginarios que revuelven lo indígena con lo rural, lo rural con lo urbano, el folklore con lo popular y lo popular con lo masivo.

Fue así como la comunicación se nos tornó cuestión de *mediaciones* más que de medios, cuestión de *cultura* y, por tanto, no sólo de conocimientos sino de re-conocimiento. Un reconocimiento que fue, de entrada, operación de desplazamiento metodológico para re-ver el proceso entero de la comunicación desde su *otro* lado, el de la recepción, el de las resistencias que ahí tienen su lugar, el de la apropiación desde los usos. Pero en un segundo momento, y justamente para que aquel desplazamiento no quede en mera reacción o pasajero cambio teórico, se está transformando en reconocimiento de la historia: reapropiación histórica del tiempo de la modernidad latinoamericana y su destiempo abriendo brecha en la tramposa lógica con que la homogeneización capitalista aparenta agotar la realidad de lo actual. Pues en América Latina la diferencia cultural no nombra, como quizá en Europa y en Estados Unidos, la disidencia contracultural o el museo, sino la vigencia, la densidad y la pluralidad de las culturas populares, el espacio de un conflicto profundo y una dinámica cultural insoslayable. Y estamos descubriendo estos últimos años que lo popular no habla únicamente desde las culturas indígenas o las campesinas, sino también desde la trama espesa de los mestizajes y las deformaciones de lo urbano, de lo masivo. Que, al menos en América Latina, y contrariamente a las profecías de la implosión de lo social, las masas aún *contienen*, en el doble sentido de controlar pero también de tener dentro, al pueblo. No podemos entonces pensar hoy lo popular actuante al margen del proceso histórico de constitución de lo masivo: el acceso de las masas a su visibilidad y presencia social, y de la masificación en que históricamente ese proceso se materializa. No podemos seguir construyendo una *crítica* que desliga la masificación de la cultura del



hecho político que genera la emergencia histórica de las masas y del contradictorio movimiento que allí produce la no-externalidad de lo masivo a lo popular, su constituirse en uno de sus modos de existencia, Atención, porque la trampa está tanto en confundir el rostro con la máscara —la memoria popular con el imaginario de masa— como en creer que pueda existir una memoria sin un imaginario desde el que anclar en el presente y alentar el futuro. Necesitamos de tanta lucidez para no confundirlos como para pensar las relaciones que hoy, aquí, hacen su mestizaje.

Esa es la apuesta y el objetivo de este libro: cambiar el lugar de las preguntas, para hacer investigables los procesos de constitución de lo masivo por fuera del chantaje culturalista que los convierte inevitablemente en procesos de degradación cultural. Y para ello investigarlos desde las mediaciones y los sujetos, esto es, desde la articulación entre prácticas de comunicación y movimientos sociales. De ahí sus tres partes —la situación, los procesos, el debate — y su colocación invertida: pues siendo el lugar de partida, *la situación latinoamericana* resultará en la exposición sólo lugar de llegada. Aunque espero que las señales dejadas a lo largo del recorrido activen la complicidad del lector y permitan durante la travesía reconocerla.

Hablé al comienzo de las huellas que dejó el largo recorrido que se hace libro aquí, y necesito señalar algunas. Así las dificultades, en la primera parte, para articular un discurso que, siendo reflexión filosófica e histórica, no se distancie demasiado ni suene exterior a la problemática y la experiencia que se trata de iluminar. Y a ratos, la sensación doblemente insatisfactoria de haber quedado a medio camino entre aquéllas y éstas. Además del innegable sabor a ajuste de cuentas que conservan ciertas páginas. El aparente parecido de la segunda parte con el trazado de una arqueología que buscara en el pasado, en sus estratos, la forma auténtica de unos modos y unas prácticas de comunicación hoy desaparecidas o degradadas. Cuando en verdad lo que buscamos es algo radicalmente diferente: no lo que sobrevive de otro tiempo, sino lo que *en el hoy* hace que ciertas matrices culturales sigan teniendo vigencia, lo que hace que una narrativa *anacrónica* conecte con la vida de la gente. Y en la tercera parte, la tramposa impresión de que, al investigar las formas de presencia del pueblo en la masa, estuviéramos abandonando la crítica a lo que en lo masivo es enmascaramiento y desactivación de la desigualdad social y por tanto dispositivo de integración ideológica. Pero es quizá el precio que debemos

pagar por atrevernos a romper con una razón dualista y afirmar el entrecruzamiento en lo masivo de lógicas distintas, la presencia ahí no sólo de los requerimientos del mercado, sino de una matriz cultural y de un *sensorium* que asquea a las élites mientras constituye un "lugar" de interpelación y reconocimiento de las clases populares.

Son muchas las personas e instituciones que prestaron su apoyo a la investigación en que se basa este libro. De entre ellas debo un especial reconocimiento a la Universidad del Valle, en Cali, que me otorgó una comisión de estudios para armar el proyecto y allegar la documentación necesaria, y me posibilitó tiempo durante varios años para llevar adelante la investigación. A los profesores e investigadores en comunicación de la Universidad de Lima y de la Autónoma Metropolitana de Xochimilco, en México, que le reconocieron validez a la propuesta desde cuando era sólo un esbozo y me invitaron varias veces a discutir y confrontar su desarrollo. Al IPAL, que hizo posible un recorrido por varios centros de investigación para la discusión y allegamiento actualizado de información. Mi agradecimiento sincero para aquellas personas que no sólo me ayudaron con su debate intelectual, sino que me apoyaron con su afecto: Patricia Anzola, Luis Ramiro Beltrán, Héctor Schmucler, Ana María Fadul, Rosa María Alfaro, Néstor García Canclini, Luis Peirano. Y para Elvira Maldonado que padeció y acompañó día a día el trabajo.

## Primera parte

### Pueblo y masa en la cultura: los hitos del debate

Los conceptos básicos, de los cuales partimos, dejan repentinamente de ser conceptos para convertirse en problemas; no problemas analíticos, sino movimientos históricos, que todavía no han sido resueltos.

Raymond Willians

Hacer historia de los procesos implica hacer historia de las categorías en que los analizamos y de las palabras con que los nombramos. Lenta pero irreversiblemente hemos ido aprendiendo que el discurso no es un mero instrumento pasivo en la construcción del sentido que toman los procesos sociales, las estructuras económicas o los conflictos políticos. Y que hay conceptos cargados en tal modo de opacidad y ambigüedad que sólo su *puesta en historia* puede permitirnos saber de qué estamos hablando más allá de lo que creemos estar diciendo. Lo que intentaremos en esta primera parte será pues descubrir, en el sentido más llano de ese verbo, el *movimiento de gestación* de algunos "conceptos básicos": esto es, el doble tejido de *significados y referencias* de que están hechos. Poner en historia los términos en que se formulan los debates es ya una forma de acceso a los combates, a los conflictos y luchas que atraviesan los discursos y las cosas. De ahí que nuestra lectura será transversal: más que perseguir la coherencia de cada *concepción* indagará el movimiento que la constituye en *posición*.

## I. Afirmación y negación del pueblo como sujeto

En su “origen” el debate se halla configurado por dos grandes movimientos: el que contradictoriamente pone en marcha el mito del pueblo en la política (ilustrados) y en la cultura (románticos); y el que fundiendo política y cultura afirma la vigencia moderna de lo popular (anarquistas) o la niega por su “superación” en el proletariado (marxistas).

### I. El pueblo-mito: románticos *versus* ilustrados

Históricamente el Romanticismo es reacción, pero no necesariamente reaccionaria. Reacción de desconcierto y fuga frente a las contradicciones brutales de la naciente sociedad capitalista; es también reacción de lucidez y crítica frente al racionalismo ilustrado y su legitimación de los “nuevos horrores”. En todo caso no puede comprenderse el sentido de *lo popular en la cultura* que se gesta en el movimiento romántico, sino por relación al sentido que adquiere *el pueblo en la política* tal y como es elaborado por la Ilustración.

Desde el inicio de la Reforma, y de manera explícita en los *Discorsi* de Maquiavelo, vemos organizarse en torno a la figura del pueblo la búsqueda de un nuevo sistema de legitimación del poder político que, en los tratados de Erasmo, de Victoria y Las Casas se ligará incluso a la defensa pionera de ciertos derechos y valores populares que andando el tiempo se llamarían anticolonialistas. Pero una ambivalencia fundamental atraviesa ese discurso. Maquiavelo alcanza ya a pensar que “buenas leyes

surgen de los tumultos” y que “aunque ignorante el pueblo sabe distinguir la verdad”<sup>1</sup>; pero, al mismo tiempo, ve en el pueblo la amenaza más insidiosa y permanente contra las instituciones políticas. Y es precisamente esa amenaza constante de desorden civil que viene de la multitud, y la tentación totalitaria que ese desorden provoca, lo que Hobbes convierte en el centro de su reflexión sobre el Estado moderno. Reflexión que es sin duda el pensamiento-matriz a partir del cual construyen los ilustrados su filosofía política.

A la noción política del pueblo como instancia legitimante del Gobierno civil, como generador de la nueva soberanía, corresponde en el ámbito de la cultura una idea radicalmente negativa de lo popular, que sintetiza para los ilustrados todo lo que éstos quisieran ver superado, todo lo que viene a barrer *la razón*: superstición, ignorancia y turbulencia. Contradicción que tiene su fuente en la ambigüedad que la figura misma del pueblo tiene en su acepción política. Más que sujeto de un movimiento histórico, más que actor social, “el pueblo” designa en el discurso ilustrado aquella generalidad que es la condición de posibilidad de una verdadera sociedad. Pues es por el pacto “que un pueblo es un pueblo [...] verdadero fundamento de una sociedad”<sup>2</sup>. De manera que el pueblo es fundador de la democracia no en cuanto población, sino sólo en cuanto “categoría que permite dar parte, en tanto que aval, del nacimiento del Estado moderno”<sup>3</sup>. Una sociedad moderna no es pensable, según Rousseau, si no es constituida desde la “voluntad general”, y a su vez esa voluntad es la que constituye al pueblo como tal. La racionalidad que inaugura el pensamiento ilustrado se condensa entera en ese circuito y en la contradicción que cubre: está contra la tiranía en nombre de la voluntad popular pero está contra el pueblo en nombre de la razón. Fórmula que cifra el funcionamiento de la hegemonía. Puesto que, fuera de la “generalidad”, el pueblo es la necesidad inmediata —lo contrario de la razón que piensa la mediación—; al descubrimiento del pueblo como productor de riqueza no se responderá con leyes sino con filantropía: cómo hacer para ser justos con sus “necesidades humanas” sin estimular en el pueblo las pasiones oscuras que lo dominan, y sobre todo “esa envidia rencorosa que se disfraza de igualitarismo”. Así, en el paso de lo político a lo económico se hará evidente el dispositivo central: de inclusión abstracta y exclusión concreta, es decir, la legitimación de las diferencias sociales.

La invocación al pueblo legitima el poder de la burguesía

en la medida exacta en que esa invocación *articula* su exclusión de la cultura. Y es en ese movimiento en el que se gestan las categorías de “lo culto” y “lo popular”. Esto es, de lo popular como in-culto, de lo popular designando, en el momento de su constitución en concepto, un modo específico de relación con la totalidad de lo social: la de la negación, la de una identidad refleja, la de aquello que está constituido no por lo que es sino por lo que le falta. Definición del pueblo por exclusión, tanto de la riqueza como del “oficio” político y la educación. Respecto a la primera no hacen falta argumentos. Acerca de la segunda, Habermas se pregunta “por qué no llama simplemente Rousseau *opinión* a la opinión popular soberana; por qué la identifica con *opinión pública*”. Porque la reconducción rousseauiana de la soberanía real a soberanía popular no ha sido capaz de superar el dilema: la transformación de la *voluntas* en *ratio* acaba traduciendo el interés general en argumentos privados, esos que delimitan y constituyen el “verdadero” espacio de lo político que es el espacio público burgués<sup>4</sup>. Sobre la relación del pueblo a la educación —que es el modo ilustrado de pensar la cultura—, se trata de la relación más “exterior” de las tres, pues sólo desde fuera puede la razón penetrar la inmediatez instintiva de la mentalidad popular. A la que nada ayuda, en ese aspecto, la bondad o esas virtualidades *naturales* que sobreviven a la corrupción de las costumbres. La relación no podrá ser sino vertical: desde los que poseen *activamente* el conocimiento hacia los que ignorantes, esto es, vacíos, sólo pueden dejarse llenar *pasivamente*. Y de un conocimiento al que en última instancia siempre seguirán siendo extraños... salvo en sus aspectos *prácticos*. Voltaire lo dirá sin ambages: son otros los placeres —diferentes a los del saber— y “más adecuados a su carácter” los que el gobierno debe procurar al pueblo.

Se acusa al Romanticismo de habernos deformado la Edad Media, pero pocos períodos a su vez tan prejuiciadamente mirados desde la modernidad como ese Romanticismo reducido a “escuela” literaria o musical, y en definitiva a un adjetivo que se confunde con lo melodramático y sentimental. Hoy se abre paso otra lectura histórica que permite valorar el quiebre que el movimiento romántico introduce en el espacio de la política y de la cultura. Más allá de las modas —y sabemos que la industria cultural puede hoy vendernos hasta eso poniéndonos de moda una época histórica— el interés actual por el movimiento romántico está ligado a la crisis de una concepción de la política como espacio separado, separado de la vida y de la cultura,

convertida en oficio desafectado, un espacio sin sujetos.

Al “descubrimiento” del pueblo los románticos llegan por tres vías no siempre convergentes. La de la exaltación revolucionaria, o al menos de sus ecos, dotando a la chusma, al pópulo, de una imagen en positivo que integra dos ideas: la de una *colectividad* que unida tiene fuerza, un tipo peculiar de fuerza, y la del *héroe* que se levanta y hace frente al mal. Una segunda vía: el surgimiento, y exaltación también, del nacionalismo reclamando un sustrato cultural y un “alma” que dé vida a la nueva unidad política, sustrato y alma que estarían en el pueblo en cuanto matriz última y origen telúrico. Y por último, tercera vía: la reacción contra la Ilustración desde dos frentes, el político y el estético. Reacción *política* contra la fe racionalista y el utilitarismo burgués que en nombre del progreso han convertido el presente en un caos, en una sociedad desvertebrada. Y entonces: idealización del pasado y revalorización de lo primitivo y lo irracional. Pero no hay que olvidar que en ese rechazo al presente el movimiento romántico tiene no pocos lazos con el socialismo utópico y su protesta contra la ausencia de una verdadera sociedad. “Los románticos quisieron vivir la imagen de lo posible que proyectaba sobre el futuro el socialismo utópico. Opusieron su sociedad ideal a la sociedad real y práctica. Yuxtapusieron, a la sociedad burguesa real, la del desprecio y la separación, la de la comunidad y la comunión”<sup>5</sup>. Y reacción, o mejor *rebelión estética*, contra el arte oficial y el clasicista principio de autoridad revalorizando el sentimiento y la experiencia de lo espontáneo como espacio de emergencia de la subjetividad.

Con esos tres ingredientes el Romanticismo construye un nuevo imaginario en el que por vez primera adquiere estatus de cultura lo que viene del pueblo. Pero ello fue a su vez posible sólo en la medida en que la noción misma de cultura cambió de sentido. De la relación entre el cambio en la idea de cultura y el acceso de lo popular al espacio que la nueva noción recubre es buena muestra el hecho de que Herder, quien en 1778 publica los *Volklieder*, en los que presenta como auténtica poesía la que emerge del pueblo, “comunidad orgánica”, sólo unos años después, en 1784, escribe *Ideas para una filosofía de la historia de la humanidad*, donde plantea la imposibilidad de comprender la complejidad de la evolución de la humanidad a partir de un solo principio, y tan abstracto como la “razón”, y la necesidad entonces de aceptar la existencia de una pluralidad de culturas, esto es, de diferentes modos de configuración de la vida social.

El cambio en la idea de cultura va en ese momento en dos direcciones. Una que lo separa de la idea de *civilización* en un movimiento de interiorización<sup>6</sup> que desplaza el acento del resultado exterior hacia el modo específico de configuración, ya sea de un “sistema de vida” o de una “realidad artística”. Y otra, que al re-conocer la *pluralidad* de lo cultural plantea la exigencia de un nuevo modo de conocer: el comparativo. Fue desde esa nueva idea y del método que ahí se origina como Herder llega a colocar en pie de igualdad, esto es, en posición de relacionables, la poesía literaria y la poesía de los cantos populares. De ahí que la importancia histórica de la posición romántica en este debate —sea en los trabajos de Herder sobre las canciones, de los hermanos Grimm sobre los cuentos o de Arnim sobre la religiosidad popular— resida en la *afirmación de lo popular como espacio de creatividad, de actividad y producción* tanto o más que en la atribución a esa poesía o a esos relatos de una autenticidad o una verdad que ya no se hallaría en otra parte. Frente a tanta crítica fácil y recurrente de la concepción romántica de lo popular, en la que se hace tan difícil separar lo que viene de una percepción histórica de los procesos de lo que pone un obstinado prejuicio racionalista, es necesario afirmar con Cirese que “la posición romántica hace progresar definitivamente la idea de que existiera, más allá de la cultura oficial y hegemónica, otra cultura. La noción romántica del “pueblo”, cuya utilización conceptual es hoy refutada, fue entonces un instrumento positivo para el ensanchamiento del horizonte histórico y de la concepción humana”<sup>7</sup>. En esa línea va la relectura efectuada por Hobsbawn al estudiar las relaciones entre románticos y revolucionarios<sup>8</sup>, relectura que empieza a abrirse camino también en América Latina. Así, Morande plantea que, en su relación con el pueblo, la renovación del concepto de cultura pasa por un reestudio del concepto de Nación con el que los románticos ponen en juego —frente al racionalismo iluminista— “la valoración de los elementos simbólicos presentes en la vida humana” y a partir de los cuales “la pregunta por la cultura se convierte en la *pregunta por la sociedad como sujeto*”<sup>9</sup>. Dimensión que cobra hoy un relieve especial a la hora de pensar la crisis política y el sentido de los nuevos procesos de democratización en Latinoamérica y la necesidad entonces de “un aprendizaje en la dimensión de la estructuración simbólica del mundo, asegurando la intersubjetividad de las diversas experiencias posibles”<sup>10</sup>.

Una pista de acceso al contenido de la idea de lo popular



que trabajan los románticos se halla en la topología tendencial que señala el *uso de los nombres* y los campos semánticos que desde ahí se constituyen. Tres nombres —*folk*, *volk* y *peuple*— que, aparentando hablar de lo mismo en el movimiento “traicionero” de las traducciones, impiden ver el juego de las diferencias y las contradicciones entre los diversos imaginarios que movilizan<sup>11</sup>. De un lado *folk* y *volk* serán el punto de partida del vocablo con que se designará la nueva ciencia —*folklore* y *volkskunde*—, mientras *peuple*, en lugar de ligarse a un sufijo noble para engendrar el nombre de un saber, lo hará a una modalización cargada de sentido político y peyorativo: populismo. Y mientras *folk* tenderá a recortarse sobre un topos cronológico, *volk* lo hará sobre uno geológico y *peuple* sobre uno sociopolítico. *Folklore* capta ante todo un movimiento de separación y coexistencia entre dos “mundos” culturales: el rural, configurado por la oralidad, las creencias y el arte ingenuo, y el urbano, configurado por la escritura, la secularización y el arte refinado; es decir, nombra la dimensión del tiempo en la cultura, la relación en el orden de *las prácticas* entre tradición y modernidad, su oposición y a veces su mezcla. *Volkskunde* capta la relación —superposición— entre dos *estratos o niveles* en la configuración “geológica” de la sociedad: uno exterior, superficial, a la vista, formado por la diversidad, la dispersión y la inautenticidad, todo ello resultado de los *cambios* históricos, y otro interior, situado debajo, en lo profundo y formado por la estabilidad y la unidad orgánica de la etnia, de la raza. En los usos románticos, mientras *folk* tendería a significar ante todo la presencia acosante y ambigua de la tradición en la modernidad, *volk* significaría básicamente la matriz telúrica de la unidad nacional “perdida” y por lograr. Entre el pueblo-tradición y el pueblo-raza no dejará de haber en el transcurso histórico lazos y tramas que los acercan y confunden, pero de todas formas esos dos imaginarios nos permiten diferenciar el idealismo histórico, el historicismo que sitúa en el pasado la verdad del presente, de un racismo-nacionalismo telúrico en su negación de la historia. Y frente a esos dos imaginarios, el uso romántico de *peuple* —de Hugo a Michelet— habla ante todo de la otra cara de la sociedad constituida. Campesinado y masas obreras forman el universo del pueblo en cuanto universo de sufrimiento y de miseria —“la canalla es el comienzo doloroso del pueblo”, dirá Hugo—, ese reverso de la sociedad que la burguesía oculta y teme porque es la permanente amenaza que al señalar lo intolerable del presente indica el sentido del futuro.

La travesía de los imaginarios permite comprender mejor lo que la concepción romántica de lo popular nos impide pensar, y lo que la ha hecho hasta hoy casi siempre aliada y componente ideológico de las políticas conservadoras. En primer lugar la mistificación en la relación pueblo-Nación. Pensado como “alma” o matriz, el pueblo se convierte en entidad no analizable socialmente, no atravesable por las divisiones y los conflictos, una entidad por debajo o por encima del movimiento de lo social. El pueblo-Nación de los románticos conforma una “comunidad orgánica”, esto es, constituida por lazos biológicos, telúricos, por lazos *naturales*, es decir, sin historia, como serían la raza y la geografía. Analizando la persistencia de esa concepción en la cultura política de los populismos, García Canclini resume así la operación de mistificación: “se olvidan los conflictos en medio de los cuales se formaron las tradiciones nacionales o se los narra legendariamente, como simples trámites arcaicos para configurar instituciones y relaciones sociales que garantizan de una vez para siempre la esencia de la Nación”<sup>12</sup>. En segundo lugar, la ambigüedad que carga su idea de “cultura popular”. Si los románticos rescatan la actividad del pueblo en la cultura, en el mismo movimiento en que ese hacer cultural es reconocido, se produce su secuestro: la originalidad de la cultura popular residiría esencialmente en su *autonomía*, en la ausencia de contaminación y de comercio con la cultura oficial, hegemónica. Y al negar la circulación cultural, lo de veras negado es el *proceso histórico de formación de lo popular y el sentido social de las diferencias culturales*: la exclusión, la complicidad, la dominación y la impugnación. Y al quedar sin sentido histórico, lo rescatado acaba siendo una cultura que no puede mirar sino hacia el pasado, cultura-patrimonio, folklore de archivo o de museo en los que conservar la pureza original de un puebloño, primitivo. Los románticos acaban así encontrándose de acuerdo con sus adversarios, los ilustrados: ¡culturalmente hablando el pueblo es el pasado! No en el mismo sentido, pero sí en un buen trecho. Para ambos el futuro lo configuran las generalidades, esas abstracciones en las que se encarna, “realizándolas”, la burguesía: un *Estado* que reabsorbe desde el centro todas las diferencias culturales, ya que resultan obstáculos al ejercicio unificado del poder, y una *Nación* no analizable en categorías sociales, no divisible en clases, ya que se halla constituida por lazos naturales, de tierra y sangre.

Así comienza la “operación antropológica”<sup>13</sup> que enlaza el trabajo de los folkloristas con el proyecto de los antropólogos

que se inició con Taylor y la transformación conceptual de las supersticiones en “supervivencias” —*survival*— culturales<sup>14</sup>. En un doble plano. Es mediante el contacto con las sociedades *primitivas* no europeas como la idea de la diversidad de las culturas adquiere estatuto científico. De forma que la ruptura del exclusivismo cultural sólo se hará operante ahora y no únicamente hacia afuera —civilizados/bárbaros—, sino también hacia adentro —entre cultura hegemónica y culturas subalternas—: “Sólo a través del concepto de ‘cultura primitiva’ hemos llegado a reconocer la entidad de una *cultura* entre aquellos que antaño definíamos de forma paternalista como el vulgo de los pueblos civilizados”<sup>15</sup>. Pero a su vez “lo primitivo” designando *lo salvaje* en África o *lo popular* en Europa, seguirá obstinadamente significando, desde una concepción evolucionista de la diferencia cultural dominante hasta hoy, aquello que mira hacia atrás, un estadio quizás admirable pero *atrasado* en el desarrollo de la humanidad. Y por esa razón expropiable por aquellos que ya conquistaron el estadio avanzado. Así como el interés por lo popular a comienzos del siglo XIX racionaliza una censura política<sup>16</sup> —se idealiza lo popular, sus canciones, sus relatos, su religiosidad, justo en el momento en que el desarrollo del capitalismo en la forma del Estado nacional exige su desaparición—, en la segunda mitad del XIX la antropología se inicia como disciplina racionalizando y legitimando la expoliación colonialista.

## 2. Pueblo y clase: del anarquismo al marxismo

La idea de *pueblo* que gesta el movimiento romántico va a sufrir a lo largo del siglo XIX una disolución completa: por la izquierda en el concepto de *clase social* y por la derecha en el de *masa*. Abordaremos ese doble desplazamiento analizando por separado los modos en que se efectúa la operación de disolución.

La transformación del concepto de pueblo en el de clase a partir de la segunda mitad del siglo XIX tiene un lugar de acceso privilegiado en el debate entre anarquistas y marxistas. Debate en el que mientras el anarquismo inscribe ciertos rasgos de la concepción romántica en un proyecto y unas prácticas revolucionarias, el marxismo por el contrario efectuará una ruptura completa con lo romántico recuperando, no pocos rasgos de la racionalidad ilustrada. Pero lo que tanto anarquistas

como marxistas efectuarán de entrada será la ruptura con el *culturalismo* de los románticos al politizar la idea de pueblo. Politización que significa la puesta al descubierto de la relación del modo de ser del pueblo con la división de la sociedad en clases, y la puesta en historia de esa relación en cuanto proceso de opresión de las clases populares por la aristocracia y la burguesía. En síntesis, marxistas y anarquistas comparten una concepción de lo popular que tiene como base la afirmación del origen social, estructural de la opresión como dinámica de conformación de la vida del pueblo. Frente a los ilustrados, eso significa que la ignorancia o la superstición no son meros rezagos, sino efectos de la "misericordia social" de las clases populares, miseria que a su vez constituye la contraparte vergonzosa y ocultable de la "nueva sociedad". Y frente a los románticos, ello implica descubrir en la poesía y el arte populares no un "alma" atemporal, sino las huellas corporales de la historia, los gestos de la opresión y de la lucha, la dinámica histórica atravesando y estallando el engañosamente tranquilo gestarse de la tradición.

A partir de ahí la concepción de lo popular en las izquierdas se va a escindir profundamente: los anarquistas conservarán el concepto de pueblo porque algo se dice en él que no cabe o no se agota en el de clase oprimida, y los marxistas rechazarán su uso teórico por ambiguo y mistificador reemplazándolo por el de proletariado.

### *Asunción de lo popular en los movimientos anarquistas*

La concepción anarquista de lo popular podría situarse topográficamente "a medio camino" entre la afirmación romántica y la negación marxista. Porque, de un lado, para el movimiento libertario el pueblo se define por su enfrentamiento estructural y su lucha contra la burguesía, pero, de otro, los anarquistas se niegan a identificarlo con el proletariado en el sentido restringido que el término tiene en el marxismo. Y ello porque la relación constitutiva del sujeto social del enfrentamiento y la lucha es para los libertarios no una determinada relación con los medios de producción, sino la relación con la opresión en todas sus formas. Ahí está el meollo de la propuesta bakuniniana: entender el proletariado no como un sector o una parte de la sociedad victimizada por el Estado, sino como "la masa de los desheredados"<sup>17</sup>. Y en ese sentido Pitt Rivers ha podido afirmar que el concepto de pueblo se convirtió en la piedra angular de la

política anarquista<sup>18</sup>. Y entonces el sujeto de la acción política se cargará de algunos rasgos románticos, sólo que ahora desde una significación diferente: la verdad y la belleza *naturales* que los románticos descubrieron en el pueblo se transforman ahora en las “virtudes naturales” que son su “instinto de justicia”, su fe en la Revolución como único modo de conquistar “su dignidad”.

La conexión del movimiento libertario con los románticos se produce sobre varios registros. Hay una componente romántica indudable en la idealización de *las virtudes* justicieras del pueblo. Él es la parte sana de la sociedad, la que en medio de la miseria ha sabido conservar intacta la exigencia de justicia y la capacidad de lucha. Pero igualmente clara será la ruptura: lo que ha sabido conservar el pueblo no es algo que mire hacia el pasado, sino por el contrario su capacidad de transformar el presente y construir el futuro. Tocamos ahí un punto neurálgico en las diferencias entre anarquistas y marxistas: el referente a la *memoria del pueblo* y en particular a la memoria de sus luchas<sup>19</sup>. Los libertarios piensan sus modos de lucha en *continuidad* directa con el largo proceso de gestación del pueblo. Los marxistas en cambio ponen en primer plano las rupturas en los modos de lucha que vienen exigidas por las rupturas que introduce el nuevo modo de producción. La continuidad es para los anarquistas no una mera táctica, sino la fuente de su estrategia: aquella que piensa la acción política como una actividad de articulación de los diferentes frentes y modos de lucha que el pueblo mismo se da. Además de implicar en la lucha a todos los sujetos de la opresión en cuanto capaces de resistencia e impugnación, desde los niños y los ancianos a las mujeres y hasta los delincuentes. Es la relación de la opresión y la resistencia a *la cotidianidad* lo que los libertarios estaban pioneramente relevando al valorar desde el punto de vista de la transformación social “la lucha implícita e informal”, la lucha cotidiana, para la que el marxismo, según Castoriadis, ha guardado una especial ceguera<sup>20</sup>.

Y a través de la memoria de las luchas los anarquistas conectan con la *cultura popular*. Qué duda cabe que la visión de esa cultura está cargada de una concepción instrumental —que en ningún momento se cuidarán de ocultar—, pero también es cierta la valoración que ahí se produce. Podríamos decir que en un primer momento la instrumentalización fue la única forma de valoración posible, ya que en su ambigüedad lo que los libertarios percibían oscura pero certeramente es que si la lucha

política no asumía las expresiones y los modos de lo popular, lo utilizado sería el pueblo mismo.

El interés de los anarquistas por la cultura popular aunque fue explícito desde un principio ha tardado mucho tiempo en atraer el interés de los historiadores o los sociólogos de la cultura. Sólo en los últimos años se ha empezado a estudiar el modo como los anarquistas asumieron las coplas y las novelas de folletín, los evangelios, la caricatura o la lectura colectiva de los periódicos, es decir, la nueva idea que empiezan a forjar de la relación entre pueblo y cultura<sup>21</sup>. Y un primer rasgo clave de esa imagen es la lúcida percepción de la cultura como espacio no sólo de manipulación, sino de conflicto, y la posibilidad entonces de transformar en medios de liberación las diferentes expresiones o prácticas culturales. Ello se materializa en una política cultural que no sólo promueve instituciones de educación obrera que canalicen el “hambre de saber”<sup>22</sup>, sino en una sensibilidad especial para la transformación de los modelos pedagógicos<sup>23</sup>. Y en una percepción de la continuidad entre lectura colectiva del folletín y la tradición de las *veladas* en cuanto espacio de expresión y participación popular. O en la diferencia que establecen entre la lucha contra la religión oficial —un anticlericalismo radical— y el respeto por las formas y figuras populares de lo religioso, tanto en el nivel de las creencias como de la moral, en lo cual perciben profundas relaciones entre ciertas virtudes populares y algunas exigencias cristianas, que enlazan la liberación de que habla el Evangelio con la liberación social.

Una segunda línea de trabajo a rescatar es la preocupación por elaborar una estética anarquista, y en la que el rasgo primordial será a la vez, por paradójico que pueda sonar, popular y nietzscheano: la continuidad del arte con la vida, encarnado en el proyecto de luchar contra todo lo que separe el arte de la vida<sup>24</sup>. Ya que más que en las obras donde el arte reside es en *la experiencia*. Y no en la de unos hombres especiales, los artistas-genios, sino hasta en la del hombre más humilde que sabe narrar o cantar o pulir la madera. Los anarquistas están contra la obra maestra y los museos pero no por “terroristas”, por un “insano amor de la destrucción” como piensan sus críticos, sino por militar en favor de *un arte en situación*, concepción que surge de trasladar al espacio estético su concepto político de la “acción directa”. De Proudhon y Kropotkin, pero también de Tolstoy, la estética anarquista saca su proyecto de reconciliar el

arte con la sociedad, con lo mejor de la sociedad que es la sed de justicia que late en el pueblo. Romántica, esa estética proclama un arte antiautoritario, basado en la espontaneidad y la imaginación. Pero antirromántica esa misma estética no cree en un arte que se limite a expresar la subjetividad individual: lo que hace auténtico un arte es su capacidad de expresar la voz colectiva. Y en ese sentido es "realista", en el de poner la cotidianidad en relación con el conflicto, que le lleva a escoger la cara visible de la experiencia, la realidad *física* de la miseria. Lo que desde el punto de vista plástico y gráfico se tradujo en un "impresionismo ácrata"<sup>25</sup>, cercano al de Seurat y Pissarro, y en el campo literario a un expresionismo a lo Sué o Gorki.

Y desde la estética, pero apuntando mucho más "lejos", está la percepción anarquista de la nueva problemática cultural que plantean las relaciones entre arte y tecnología, esa que constituirá años después un aspecto fundamental de la reflexión de Benjamin. En un primer momento se trata de la tecnología como *tema*, de la afirmación de lo tecnológico en el espacio de las artes mediante la introducción recurrente de las nuevas herramientas y aparatos técnicos: de las fábricas, las estaciones de ferrocarril, el alumbrado eléctrico, los postes con los hilos del telégrafo. Pero en un segundo momento "ya no se trata sólo de la inclusión de elementos mecánicos figurativos en la esfera del arte, sino que esos temas testimonian el cambio de estructura social y sugieren nuevas avenidas a la vez sociales y plásticas. El mundo de la industria incluía la participación artística del hombre no sólo como espectador, sino también como actor, pues el concepto de belleza en la obra de arte es reemplazado por el deseo de significar"<sup>26</sup>. Y de ese deseo sí participan las clases populares en lucha contra aquel concepto de arte que acaba excluyendo lo popular de la cultura. En un comentario al cine de Chaplin titulado "el pobre y el proletario", Barthes analiza el sentido de esa transformación de la belleza en deseo de significar y de la peculiaridad que ello introduce en la estética anarquista. "Chaplin ha visto siempre al proletario bajo los rasgos del pobre, de allí surge la fuerza humana de sus representaciones pero también su ambigüedad política". En un cine, cuya máxima expresión será *Tiempos modernos*, se presenta un proletario "prepolítico", hombre con hambre, torpe, golpeado continuamente por la policía, y sin embargo dotado de una *capacidad de significar*, de una fuerza representativa inmensa, tanta que "su anarquía, discutible políticamente, quizá represente en arte la forma más eficaz de la Revolución"<sup>27</sup>.

## *Disolución de lo popular en el marxismo*

Frente a esa original, y ambigua asunción que los anarquistas hacen de la idea de pueblo, el marxismo "ortodoxo"<sup>28</sup> negará su validez tanto teórica como política. Hay en la reflexión marxista que da cuenta de la experiencia del movimiento obrero de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX un punto que lo distancia especialmente del pensamiento libertario: la conciencia de la novedad radical que el capitalismo produce convertida en expresión del salto cualitativo en el modo de lucha del movimiento obrero. El proletariado se define como clase exclusivamente por la contradicción antagónica que la constituye en el plano de las relaciones de producción: el trabajo frente al capital. De ahí que no podrá hablarse de clase obrera sino en el capitalismo, ni de movimiento obrero antes de la aparición de la gran industria. La explicación de la opresión y la estrategia de la lucha se sitúan así en un solo y único plano: el económico, el de la producción. Todos los demás planos o niveles o dimensiones de lo social se organizan y adquieren su sentido a partir de las relaciones de producción. Y toda concepción de lucha social que no se centre ahí, que no parta y se dirija a ese centro, es mistificadora y tramposa, desvía y obstaculiza. La certeza teórica y la claridad política se reforzarán mutuamente, ya que lo que el marxismo plantea aspira a rebasar los límites del pensar y se presenta como el movimiento mismo de la historia, hecho conciencia en la clase capaz de realizar su sentido<sup>29</sup>. Frente a la multiplicidad de niveles y planos de lucha, frente a la "ambigüedad" política en que se movían los anarquistas, el marxismo aportaba unicidad de criterio y un plus de claridad que venía en últimas de supeditar la experiencia del movimiento —que era lo primordial entre los anarquistas— al análisis-confrontación de la situación con la doctrina. La componente racionalista rompía definitivamente con los residuos de romanticismo que arrastraban los libertarios, y que les imposibilitaban pensar la *especificidad de lo político* como un terreno deslindable y separado, aquél justamente en que era pensable y efectuable la respuesta a la dominación económica. En ese contexto teórico la idea de *pueblo* no podía resultar sino retórica y peligrosa, y en términos hegelianos *superada*.

¿Qué implicó sin embargo, cuáles fueron los costos de esa superación? En el plano más visible y exterior el hecho de que durante muchos años la apelación al concepto de pueblo quedará



reservada a la derecha política o a sus aladaños. Desde hace unos pocos años la cuestión sin embargo ha vuelto a plantearse desde la izquierda. En Europa, a través de la reescritura de la historia del movimiento obrero que como en el caso de E.P. Thompson<sup>20</sup> plantea explícitamente la imposibilidad histórica de separar tajantemente la lucha obrera de las “luchas plebeyas”, de manera que hacer historia de la clase obrera implica necesariamente hacer historia de la cultura popular. O en *La experiencia del movimiento obrero*, de Castoriadis, en que sin apelar explícitamente al concepto de lo popular se efectúa sin embargo una reelaboración del concepto de proletariado que hace entrar en la reflexión no poco de lo que aquél significaba en el pensamiento anarquista de finales de siglo. En América Latina la cuestión del pueblo se retorna con fuerza en los últimos años ligada tanto a una relectura de los movimientos populistas como a la revalorización de la cultura al interior de los proyectos de transformación democrática<sup>31</sup>.

A grandes rasgos lo que empieza a plantearse como no pensable desde la negación efectuada por el marxismo ortodoxo del concepto de pueblo es, en primer lugar, esa otra “determinación objetiva”, ese otro polo de la contradicción dominante que, según E. Laclau, se sitúa no en el plano de las relaciones de producción, sino en el de las *formaciones sociales*, y que se constituye “en el antagonismo que opone el pueblo al bloque en el poder”<sup>32</sup>. Ese antagonismo da lugar a un tipo específico de lucha, la lucha “popular-democrática”. Comentando el texto de Laclau, E. de Ipola particulariza el terreno y las características de esa lucha. Su lugar de ejercicio se ubica predominantemente en lo ideológico y lo político: en la interpelación-constitución de los sujetos políticos. Sus contenidos históricos son a la vez *más concretos* —ya que varían según las épocas y las situaciones— y *más generales* que los contenidos de la lucha de clases, pues poseen una continuidad histórica que se expresa “en la persistencia de las tradiciones populares frente a la discontinuidad que caracteriza a las estructuras de clase”<sup>33</sup>. Aunque “superada”, la cuestión de lo popular no ha dejado sin embargo de tener una representación en el marxismo. Un análisis particularmente lúcido de esa representación ha sido realizado por G. Sunkel. Dos serían sus líneas de fuerza: una idea de *lo politizable* en la que no caben más actores populares que la clase obrera, ni más conflictos que los que provienen del choque entre capital y trabajo, ni más espacios que los de la fábrica o el sindicato; y una visión *heroica* de la política, pero no en el sentido de los

románticos, sino dejando fuera el mundo de la cotidianidad y la subjetividad.

A partir de ahí se produce una doble operación de negación, o mejor, ésta se configura en dos modos de operación: la no-representación y la represión. *Lo popular no-representado* “se constituye como el conjunto de actores, espacios y conflictos que son aceptados socialmente pero que no son interpelados por los partidos políticos de izquierda”<sup>34</sup>. Aparecen así *actores* como la mujer, el joven, los jubilados, los inválidos en cuanto portadores de reivindicaciones específicas; *espacios* como la casa, las relaciones familiares, el seguro social, el hospital, etcétera. Y un segundo tipo de popular no representado, constituido por las tradiciones culturales: prácticas simbólicas de la religiosidad popular, formas de conocimiento salidas de su experiencia como la medicina, la cosmovisión mágica o la sabiduría poética, todo el campo de las prácticas festivas, las romerías, las leyendas y, por último, el mundo de las culturas indígenas.

*Lo popular reprimido* “se constituye como el conjunto de actores, espacios y conflictos que han sido *condenados* a subsistir en los márgenes de lo social, sujetos de una condena ética y política”<sup>35</sup>. Actores como las prostitutas, los homosexuales, los alcohólicos, los drogadictos, los delincuentes, etcétera; espacios como los reformatorios, los prostíbulos, las cárceles, los lugares de espectáculos noturnos, etcétera.

Pero la negación de lo popular no es sólo temática, no se limita a desconocer o condenar un determinado tipo de temas o problemas, sino que pone al descubierto la dificultad profunda en el marxismo para pensar la cuestión de la pluralidad de matrices culturales, la alteridad cultural. Reducida ya en Marx al problema de los modos precapitalistas de producción, cuyo paradigma estaría en el “modo de producción asiático” —reducción que R. Bahró no duda en colocar como un problema de etnocentrismo<sup>36</sup>—, la cuestión pierde *su* sentido y la perspectiva teórica, cuando se introduce, quedará anclada en el evolucionismo primario de Morgan. Ciertamente que hay en Lenin una referencia explícita a la cuestión a propósito del análisis de la formación social soviética en la que distingue una cultura dominante burguesa, unas culturas dominadas —las del campesinado tradicional—, y “elementos de una cultura democrática socialista” en el proletariado<sup>37</sup>. Pero el afán de referir y explicar la

diferencia cultural por la diferencia de clase impedirá pensar la especificidad de los conflictos que articula la cultura y de los modos de lucha que desde ahí se producen; “el papel de las identidades socioculturales como fuerzas materiales en el desarrollo de la historia”<sup>38</sup>. Y por tanto su capacidad de convertirse en matrices constitutivas de sujetos sociales y políticos, tanto en el intercambio o enfrentamiento entre formaciones sociales diferentes como al interior de una formación social. En última instancia se trata de la imposibilidad de referir todos los conflictos a una sola contradicción y de analizarlos desde un sola lógica: la lógica interna a la lucha de clases. Lo que no significa que la lucha de clases no atravesase, y en determinados casos articule, las otras. El problema es pensarla como expresión de una pretendida “unidad de la historia”. Para Marx ello no ofrece duda, y el Libro I de *El Capital* afirma, precisamente para justificar la destrucción de la sociedad *atrasada*: “El capitalismo industrial funda la historia mundial al hacer cada nación, cada individuo, dependientes en la satisfacción de sus necesidades, del mundo entero”. Pero la unificación impuesta por el capital no puede sin embargo escapar a la ruptura de la unidad del sentido. El capitalismo puede destruir culturas pero no puede agotar la *verdad histórica* que hay en ellas. Y el marxismo no escapa a esa lógica cuando pretende pensar las sociedades “primitivas” del pasado o las *otras* culturas del presente a partir de una particular configuración de la vida social erigida en modelo. Para un etnólogo como P. Clastres, esa “pretensión” a dictaminar la verdad de todas las formaciones sociales que jalonan la historia ha llevado al marxismo a “reducirse a sí mismo reduciendo el espesor de lo social a un solo parámetro”, pues con esa *medida* lo que se produce es “la supresión pura y simple de la sociedad primitiva como sociedad específica”<sup>39</sup>. Estudiando el tratamiento que la estética marxista le da a la plástica de las culturas dominadas, Mirko Lauer explicita las dos operaciones en que se traduce el desconocimiento de la alteridad cultural: “indiferencia generalizada” frente a la especificidad de las culturas marginales, e “incapacidad para aprehender esas culturas en su doble carácter de dominadas y de poseedoras de una existencia positiva a ser desarrollada”<sup>40</sup>.

Una cuestión más general, pero que está ligada profundamente con la “negación” de lo popular en el marxismo: la

homologación del concepto de cultura al de la ideología. Me refiero una vez más al marxismo ortodoxo, a ese que ha desconocido o deformado el concepto gramsciano de hegemonía, “recuperándolo” al interior de una concepción que sigue siendo dominante. Fue en el debate de los años treinta<sup>41</sup> donde comenzaron a hacerse patentes el significado y los efectos de esa homologación. La imposibilidad de asumir y dar cuenta de la complejidad y la riqueza cultural de ese momento se materializará en la tendencia a idealizar la “cultura proletaria”<sup>42</sup> y a mirar como *decadente* la producción cultural de las vanguardias. La crítica de esa homologación tiene hoy ya bien delimitados los impases, tanto el que se sitúa en la predominancia del sentido negativo —falsificación de la realidad— sobre los otros sentidos y efectos de la ideología —concepción del mundo, interpelación a los sujetos—<sup>42</sup>, como el que resulta de pensar las relaciones de producción como un espacio exterior a los procesos de constitución del sentido<sup>44</sup>. Por eso me parece clave retomar la cuestión desde las relaciones entre cultura y modernidad. Como ha demostrado Rezsler, la tesis de la decadencia del arte moderno no habla sólo de la estrechez de un marxismo vulgar, sino de un impase de fondo en la teoría marxista ortodoxa. Claro que el razonamiento de Jdanov no es el de Lukács, pero el significado de las tesis y los efectos políticos fueron los mismos. En ambos lo que se condena como asocial por individualista, o antisocial por burgués, es el *experimentalismo*: la capacidad de experimentar y desde ahí cuestionar las “pretensiones de realidad” que encubría el realismo. Realismo que es asumido como el gusto profundo y el modo de expresión de las clases populares. La paradoja toca fondo: la invocación al pueblo es sólo para oponer el conservadurismo de su gusto, “su buen sentido”, a la revolución que está transformando el arte. Y la *continuidad* que se reclama con el pasado es “la continuidad con los valores culturales de la época burguesa socavados por los movimientos modernistas”<sup>45</sup>. Se apela al pueblo pero en el sentido más populista y más negativamente romántico: para exaltar como criterios básicos de la “verdadera” obra de arte la simplicidad y comprensibilidad por parte de las masas. A otro nivel ciertamente, pero en una dirección bien cercana, se halla la condena que hace Lukács de la modernidad por disolver la forma y mezclar, confundir los géneros. Los parecidos con la apocalíptica y conservadora teoría de la decadencia cultural en la sociedad de masas, que vamos a estudiar enseguida, configuran una extraña coincidencia.

## II. Ni pueblo ni clases: la sociedad de masas

La idea de una “sociedad de masas” es bastante más vieja de lo que suelen contar los manuales para estudiosos de la comunicación. Obstinados en hacer de la tecnología la causa necesaria y suficiente de la nueva sociedad —y por supuesto de la nueva cultura—, la mayoría de esos manuales coloca el surgimiento de la teoría de la sociedad de masas entre los años 30-40, desconociendo las matrices históricas, sociales y políticas de un concepto que en 1930 tenía ya casi un siglo de vida, e intentando comprender la relación masas/cultura sin la más mínima perspectiva histórica sobre el surgimiento social de las masas. Para empezar a contar esa historia, que es la única manera de hacer frente a la fascinación producida por el discurso de los tecnólogos de la massmediación, quizá sea buena una imagen: la puesta en marcha durante el siglo XIX de la teoría de la sociedad-masa es la de un movimiento que va del miedo a la decepción y de allí al pesimismo pero conservando el asco. En su punto de arranque —la desencantada reflexión de liberales franceses e ingleses en el convulso período posnapoleónico que va de la restauración a la Revolución de 1848— queda bien difícil separar lo que hay de decepción por el caos social que ha traído el “progreso”, del miedo a las peligrosas masas que conforman las clases trabajadoras<sup>46</sup>.

Hacia 1835 comienza a gestarse una concepción nueva del papel y el lugar de las multitudes en la sociedad, concepción que guarda sin embargo en sus pliegues huellas ciertas del “miedo a las turbas” y del desprecio que las minorías aristocráticas sienten por el “sórdido pueblo”. Los efectos de la industrialización capitalista sobre el cuadro de vida de las clases popula-

res están a la vista. Y van más lejos de lo que las burguesías quizá esperaban. Es todo el entramado social el que se ve afectado, desbordado en sus cauces por movimientos de masas que ponen en peligro “los pilares de la civilización”. Los cambios se producían de forma que, “a medida que las técnicas eran más racionales y las riquezas materiales más abundantes, las relaciones sociales eran más irracionales y la cultura del pueblo más pobre [...] A mediados del siglo XIX la utopía progresista ya se había convertido en una ideología. Era una interpretación del mundo en evidente contradicción con el estado real de la sociedad”<sup>47</sup>. Y entonces, junto a los nuevos modos de control de los movimientos populares se pondrá en marcha un movimiento intelectual que desde la derecha política trata de comprender, de dotar de sentido a lo que está pasando. La teoría sobre las nuevas relaciones de las masas con la sociedad constituirá uno de los pivotes fundamentales de la racionalización con que se recompone la hegemonía y se readecúa el papel de una burguesía que de revolucionaria pasa en ese momento a controlar y frenar cualquier revolución. Lo cual no implica en modo alguno la invocación al viejo fantasma de la teoría conspirativa, pues “la teoría de la sociedad-masa tiene fuentes diferentes y una paternidad mixta, compuesta de liberales descontentos y conservadores nostálgicos, más algunos socialistas desilusionados y unos cuantos reaccionarios abiertos”<sup>48</sup>.

## 1. El descubrimiento político de la multitud

La nueva visión acerca de la relación sociedad/masas encuentra en el pensamiento de Tocqueville<sup>49</sup> su primer trazado de conjunto. De estar situadas *fuera*, como turbas que amenazan con su barbarie la “sociedad”, las masas se encuentran ahora *dentro*: disolviendo el tejido de las relaciones de poder, erosionando la cultura, desintegrando el viejo orden. Se están transformando de horda gregaria e informe en multitud urbana, transformación que aunque se percibe ligada a los procesos de industrialización se atribuye ante todo al igualitarismo social, en el que se ve el germen del despotismo de las mayorías.

Desglosemos. Tocqueville mira la emergencia de las masas sin nostalgia, incluso alcanza a percibir con nitidez que en ella

reside una clave del comienzo de la democracia moderna. Pero la democracia de masas porta en sí misma el principio de su propia destrucción. Si democrática es una sociedad en la que desaparecen las antiguas distinciones de castas, rangos y clases, y en la que cualquier oficio o dignidad es accesible a todos, una sociedad así no puede no relegar la libertad de los ciudadanos y la independencia individual a un plano secundario: el primero lo ocupará siempre la voluntad de las mayorías. Y de ese modo lo que viene a tener verdadera importancia no es aquello en que hay razón y virtud, sino aquello que es querido por la mayoría, esto es: lo impuesto únicamente por la cantidad. De esa manera lo que constituye el principio moderno del poder legítimo terminará legitimando la mayor de las tiranías. ¿A quién podrá apelar, se pregunta Tocqueville, un hombre o un grupo que sufren injusticia?, y responde: “¿A la opinión pública? No, pues ésta configura la voluntad de la mayoría. ¿Al cuerpo legislativo? No, éste representa a la mayoría y la obedece ciegamente. ¿Al poder ejecutivo? No, el ejecutivo es nombrado por la mayoría y le sirve como instrumento pasivo”<sup>50</sup>.

Lo que hace más agobiante ese poder cobrado por la mayoría, es que sobre ella Tocqueville proyecta la imagen de una masa ignorante, sin moderación, que sacrifica permanentemente la libertad en aras de la igualdad y subordina cualquier cosa al bienestar. Estamos ante una sociedad compuesta por “una enorme masa de personas semejantes e iguales, que incansablemente giran sobre sí mismas con objeto de poder darse los pequeños placeres vulgares con que llenan sus almas”<sup>51</sup>. Es la sociedad democrática que ve gestarse rápidamente y en la forma más clara en Estados Unidos: esa nación en la que ya no hay profesión en la que no se trabaje por dinero, en la que “hasta el presidente trabaja por un salario [...] que les da a todos un aire de familia”. Y en la que la Administración tiende a invadirlo todo, todas las actividades de la vida, uniformizando las maneras de vivir y concentrando la gestión en la cúspide.

La justificación del pesimismo social hace de ese discurso una mezcla casi inextricable de un certero análisis de las nuevas contradicciones con la expresión del desencanto del aristócrata. En la línea abierta por La Boetie en *De la servidumbre voluntaria*, en la que ya en el siglo XVI el pesimismo cultural en términos de fracaso moral trazaba una radiografía desoladora de la complicidad del pueblo con la tiranía, Tocqueville plantea que la convergencia de la mecanización introducida por la industria con la “enfermedad democrática” conducen inevita-

blemente a la autodegradación de la sociedad. Un estudioso actual del tema piensa que lo que ese olvidado autor del siglo XIX estaba haciendo es plantear proféticamente “el deterioro de la calidad de la acción y de la experiencia en las sociedades igualitarias”, con lo que Tocqueville resultaría siendo un “crítico utópico de lo que hoy se llama el problema posrevolucionario”<sup>52</sup>. Sin ir tan lejos, lo que sí es necesario reconocer en la reflexión de Tocqueville es el haber planteado una pregunta fundamental sobre el sentido de la modernidad: ¿se puede separar el movimiento por la igualdad social y política del proceso de homogeneización y uniformización cultural? Pero tal y como es planteada en su momento por Tocqueville esa contradicción resulta reveladora ante todo del *miedo* producido por los cambios. Analizando en buena parte los mismos hechos pero mirándolos sin ese miedo, Engels, en *Las condiciones de la clase obrera en Inglaterra*, ve en la masificación de las condiciones de vida el proceso de homogenización de la explotación a partir de la cual se hace posible una conciencia colectiva de la injusticia y de la capacidad de las masas obreras para gestar una sociedad diferente. De ahí que por más lúcido que se quiera el concepto de *masa* que inicia su andadura en el pensamiento de Tocqueville, racionaliza sin embargo el primer gran desencanto de una burguesía que ve en peligro un orden social por ella y para ella organizado. Lo cual no implica desconocer que con el nombre de *masa* se designa ahí por vez primera un movimiento que afecta a la estructura profunda de la sociedad, a la vez que es el nombre con que se mistifica la existencia conflictiva de la clase que amenaza aquel orden.

Menos beligerantemente político, y de talante más filosófico, el pensamiento de Stuart Mill, ya situado en la segunda mitad del siglo XIX, continúa y complementa el de Tocqueville, elaborando una concepción del proceso social en la que la idea de masa se aleja de una imagen negativa del pueblo para pasar a designar la tendencia de la sociedad a convertirse en una vasta y dispersa agregación de individuos aislados. De un lado la igualdad civil parecería posibilitar una sociedad más orgánica. Pero al romperse el tejido de las relaciones jerarquizadas lo que se produce es una *desagregación* sólo contrapesada por la *uniformización*. Masa es entonces “la mediocridad colectiva” que domina cultural y políticamente, “pues los gobiernos se convierten en el órgano de las tendencias y los instintos de las masas”<sup>53</sup>.



## 2. La psicología de las muchedumbres

Después de la Comuna de París, el estudio acerca de la relación masas/sociedad toma un sesgo descaradamente conservador. Para el último cuarto del siglo XIX las masas “se confunden” con un proletariado cuya presencia obscena desluzce y entraba el dominio burgués. Y entonces el pensamiento conservador, más que comprender, lo que intentará en adelante será *controlar*. En 1895, el mismo año que los hermanos Lumière ponen en funcionamiento la máquina que dará origen al primer arte de masas, el cine, Gustave Le Bon publica *La psychologie de foules*<sup>54</sup>, el primer intento “científico” por pensar la *irracionalidad* de las masas. La importancia de ese libro la podemos medir en la resonancia que encontrará en el mismo Freud, quien en *Psicología de las masas y análisis del yo* lo coloca como el punto de partida insoslayable para su propia reflexión.

La Bon parte de una constación: la civilización industrial no es posible sin la formación de multitudes, y el modo de existencia de éstas es la turbulencia: un modo de comportamiento en el que aflora a la superficie haciéndose visible el “alma colectiva” de la masa.

¿Pero qué es una masa? Es un *fenómeno psicológico* por el que los individuos, por más diferente que sea su modo de vida, sus ocupaciones o su carácter, “están dotados de un alma colectiva” que les hace comportarse de manera completamente distinta a como lo haría cada individuo aisladamente. Alma cuya formación es posible sólo en el descenso, en la *regresión hacia un estadio primitivo*, en el que las inhibiciones morales desaparecen y la afectividad y el instinto pasan a dominar, poniendo la “masa psicológica” a merced de la sugestión y del contagio. Primitivas, infantiles, impulsivas, crédulas, irritables... las masas se agitan, violan leyes, desconocen la autoridad y siembran el desorden allí donde aparecen. Son una energía pero sin control: ¿Y no es ese precisamente el oficio de la ciencia? El psicólogo se plantea entonces el estudio del modo como se produce la *sugestibilidad* de la masa para así poder operar sobre ella. La clave se hallaría en la constitución de las *creencias* que en su configuración “religiosa” permiten detectar los dos dispositivos de su funcionamiento: el mito que las cohesionan y el *líder* que oficia los *mitos*.

Le Bon no es un nostálgico, no guarda ya ninguna nostalgia por otros tiempos mejores. Al revés, lo que le asusta de las masas es la especie de retorno al pasado oscurantista que ellas

representan: el retorno a las supersticiones. Y esa tendencia es identificada por Le Bon simple y llanamente con el retroceso político. La operación tiene su lógica. Reducidos a “movimientos de masas”, los movimientos políticos de las clases populares son identificados con comportamientos irracionales y caracterizados como recaídas en estadios “primitivos”. Y a esa lógica se deben afirmaciones “científicas” del calibre de ésta: el movimiento socialista es esencialmente enemigo de la civilización, que puede leerse en el siguiente libro de Le Bon titulado *La psicología del socialismo*.

Decíamos que Freud apoya su estudio de las masas sobre la obra de Le Bon, pero él mismo se encarga de marcar claramente las distancias. Lo que le ha interesado profundamente en el estudio de Le Bon es la importancia que ahí adquiere el inconsciente. Pero “para Le Bon, lo inconsciente contiene ante todo los más profundos caracteres del alma de la raza, lo cual no es propiamente objeto del psicoanálisis. Reconocemos desde luego que el nódulo del yo, al que pertenece ‘la herencia arcaica’ del alma humana, es inconsciente, pero postulamos además la existencia de ‘lo reprimido inconscientemente’ surgido de una parte de tal herencia. Este concepto de ‘lo reprimido’ falta en la teoría de Le Bon”<sup>55</sup>. Las dos diferencias señaladas son claves. Rechazo a la confusión del inconsciente estudiado por el psicoanálisis con esa memoria biológica de la raza que de Le Bon nos conduce directamente a la racionalización psicológica del nazismo o al sustancialismo de los arquetipos jungianos. El inconsciente está conformado básicamente por lo reprimido, que es lo que al faltar en la teoría de Le Bon induce al segundo desacuerdo importante: lo que sucede en la masa quizá no sea algo tan radicalmente diferente de lo que sucede en el individuo. Pues lo que estalla en la masa está en el individuo *pero reprimido*. Lo que equivale a decir que la masa no está sustancialmente hecha de otra pasta peor que la de los individuos. Pero con esa concepción Freud estaba reventando nada más y nada menos que el sustrato del pensamiento que racionaliza el individualismo burgués. Y lo que desde ahí quedará al descubierto es que la teoría conservadora sobre la sociedad-masa no es más que la otra cara de una sola y la misma teoría, la que hace del individuo el sujeto y motor de la historia.

El tercer desacuerdo está relacionado con la obsesión de Le Bon por la falta de líderes en las sociedades modernas. Frente a lo que Freud plantea no sólo la estrechez y superficialidad de la concepción que Le Bon tiene de la figura y la función

del líder, sino la reducción de lo social que toda esa teoría sustenta. “Le Bon reduce todas las singularidades de los fenómenos sociales a dos factores: la sugestión recíproca de los individuos y el prestigio del caudillo”<sup>56</sup>. Con lo que se hace más nítida la lógica de la operación que describíamos más atrás. La teoría de la sociedad de masas, tal y como emerge de los planteamientos de *Le Bon*, tiene en la base la negación misma de *lo social como espacio de dominación y de conflictos*, espacio que nos abre al único modo de recuperación de la historia sin pesimismo metafísicos ni nostalgias. Y que permite comprender el comportamiento de las masas no sólo en su dimensión psicológica, sino —¡escándalo!— en su hacer cultural. Pues según Freud en las masas hay no sólo instintos, sino producción: “También el alma colectiva es capaz de dar vida a creaciones espirituales de un orden genial como lo prueban, en primer lugar el idioma, y después los cantos populares, el folklore, etcétera. Habría además de precisarse cuánto deben el pensador y el poeta a los estímulos de la masa, y si son realmente algo más que los perfeccionadores de una labor anímica en la que los demás han colaborado simultáneamente”<sup>57</sup>.

Wilhelm Reich continuará esa desmistificación de la teoría sobre las masas. En una obra escrita no *a posteriori*, sino en pleno 1934<sup>58</sup>, el autor desmonta la operación de “intoxicación psíquica de las masas” que, iniciada en *Le Bon* y su identificación del “alma colectiva” con el inconsciente de la raza, hallará su plenitud en “la fidelidad a la sangre y la tierra” de la ideología nacional-socialista. Reich transforma las preguntas psicológicas de Freud —¿qué es una masa? ¿en qué consiste la modificación psíquica que impone al individuo?— en las preguntas *sociológicas* que según él afirma le hizo personalmente a Freud en 1937: “¿Cómo es posible que un Hitler o un Djungashvili [Stalin] puedan reinar como amos sobre ochocientos millones de individuos? ¿cómo es posible eso?”<sup>59</sup>. Preguntas que no son contestadas ni desde una psicología del líder, del caudillo y su carisma, ni desde las maquinaciones de los capitalistas alemanes. Porque “no existe ningún proceso socioeconómico de alguna importancia histórica que no haya anclado en la estructura psíquica de las masas y que no se haya manifestado a través de un comportamiento de esas masas”<sup>60</sup>. Y entonces el verdadero problema que una psicología de las masas debe enfrentar es “el problema de la sumisión del hombre a la autoridad”, de su degradación, ya que “aunque por doquier grupos humanos y fracciones de las clases oprimidas luchan por ‘el pan y la

libertad', el grupo de las masas se mantiene al margen y reza, o simplemente lucha por la libertad en el bando de sus opresores"<sup>61</sup>.

Recién cruzado el siglo aparece publicado un libro que, retomando las cuestiones de Le Bon, les da un giro diferente, inaugura la "psicología social" con que el funcionalismo norteamericano de los años 30-40 condimentará la primera teoría de la comunicación. Se trata de *L'Opinion et la Foule*<sup>62</sup>, en el que la cuestión de las *creencias* es objeto de un desplazamiento fundamental: en lugar de tener como espacio de comprensión de su estatuto social lo religioso, las creencias se reubican en el espacio de *la comunicación*, de su circulación en la prensa. La masa es convertida en *público* y las creencias en *opinión*. El nuevo objeto de estudio será pues el público como efecto psicológico de la difusión de opinión, esto es: aquella colectividad "cuya adhesión es sólo mental". Es la única posible en una sociedad reducida a masa, a conglomerado de individuos aislados y dispersos. Pero ¿cómo se produce esa adhesión? La respuesta de Tarde destapa sus deudas con Le Bon: por sugestión. Sólo que ahora esa sugestión es "a distancia". En el pensamiento de Tarde se hace especialmente clara la inadecuación entre lo nuevo del problema que se intenta pensar y lo "viejo" de las categorías en que se formula. Y ello a pesar de la renovación del léxico. Sin embargo, la puesta en relación de masa y público nos interesa enormemente, ya que más allá de lo tematizado por ese autor apunta hacia la nueva situación de la masa en la cultura: la progresiva transformación del *activo* —ruidoso y agitado— público popular de las ferias y los teatros en el *pasivo* público de una cultura convertida en espectáculo para "una masa silenciosa y asombrada"<sup>63</sup>.

Formulada en términos de las *idealidades* de Weber es desarrollada por Ferdinand Tönnies una reflexión que combina elementos de la sociología de Tocqueville con otros de la psicología propuesta por Le Bon<sup>64</sup>. Para Tönnies el cambio que significa la presencia moderna de las masas debe ser pensado desde la oposición de dos "tipos" de colectividad: la *comunidad* y la *sociedad* (asociación). La comunidad se define por la unidad del pensamiento y la emoción, por la predominancia de los lazos cortos y concretos y las relaciones de solidaridad, lealtad e identidad colectiva. La "sociedad", por el contrario, está caracterizada por la separación entre razón y sentimiento, entre medios y fines, con predominancia de la razón manipulatoria y la ausencia de relaciones identificatorias del grupo, con la consiguiente prevalencia del individualismo y la mera agregación

pasajera. La ausencia de lazos que verdaderamente aunen será suplida por la competencia y el control. La propuesta de Tönnies, aunque formulada en términos que pretenden describir sin valorar, no ha podido escapar a la carga de pesimismo que sus “idealizaciones” arrastran, y desde el que será leído por la mayoría de los autores que se ocupan del tema.

### 3. Metafísica del hombre-masa

Los acontecimientos que se “precipitan” en el primer tercio del siglo XX van a conducir el pensamiento sobre la sociedad-masa al paroxismo. Primera Guerra Mundial, Revolución soviética, surgimiento y avance del fascismo, todo viene a corroborar en la derecha liberal o conservadora su sensación de desastre definitivo y a exacerbar el pesimismo cultural. Dos libros recogen y sintetizan esa exacerbación, convirtiéndose en “clásicos” a los pocos años de publicados: *La rebelión de las masas*, de José Ortega y Gasset, y *La decadencia de Occidente*, de Oswald Spengler<sup>65</sup>.

Propuesta una sociología (Tocqueville) y una psicología (Le Bon, Tarde), ya no faltaba sino el salto a la metafísica. Es el que lleva a cabo Ortega con su teoría del hombre-masa. En la que como él mismo explica, en un lenguaje tan poco metafísico como el suyo, se trata de ir de “la piel” de ese hombre a sus “adentros”. Lo que significa caminar del hecho social de las *aglomeraciones* —“la muchedumbre de pronto se ha hecho visible. Antes, si existía, pasaba inadvertida, ocupaba el fondo del escenario social; ahora se ha adelantado a las baterías, es ella el personaje principal”<sup>66</sup>—, hacia la disección de su alma: mediocridad y especialización. El exterior, o sea, la historia, está formado por el crecimiento demográfico y la técnica, que tienen su lado bueno en “el crecimiento de la vida” —la vida media se mueve a una altura superior, pues se ha ampliado el repertorio de posibilidades de la mayoría— y su lado malo en la aglomeración —“esa invasión por las masas de todos los lugares, incluso de los reservados a las minorías creativas”— y la especialización que desaloja de cada hombre de ciencia la “cultura integral”. El interior nos es descrito a través de un largo y sinuoso viaje al corazón del hombre-medio, del hombre-masa, en el que sólo hay vulgaridad y conformismo. Es como si los detritus del hombre occidental se hubieran tomado su corazón.

Al final del viaje Ortega nos espera con una fórmula que lo resume todo: “la rebelión de las masas es una misma cosa con lo que Rathenau llamaba *la invasión vertical de los bárbaros*”<sup>67</sup>. O sea, el retorno de aquella definitiva Edad Media que no es la histórica, pues no está en el pasado, sino en el futuro-presente y sus bárbaros invadiéndonos ahora *verticalmente*, es decir, *desde abajo*.

Creo que es el momento de recordar la imagen con la que abría y pretendía sintetizar el sentido del movimiento que subyace a todo lo largo del desarrollo de esta teoría: del miedo al desencanto conservando el asco. Y es que por más que Ortega nos repita que el hombre-masa no pertenece a una clase, sino que habita todas, su *referencia* sociohistórica se halla en los de abajo, puesto que ellos son, en la atrasada España de comienzos de siglo, los que conforman la mayoría, la masa obscena, la muchedumbre que en esos años justamente realiza día tras día insurrecciones, levantamientos a través de los cuales se alza —¡verticalmente!— contra la espesa capa de feudalismo político y económico endurecido, e invade los sagrados y aristocráticos espacios de la cultura. Frente a la insurrección popular, que en los años treinta alcanza, tanto en lo político como en lo cultural<sup>68</sup>, el momento más álgido y fecundo de la España moderna, Ortega escribe un libro con prólogo para franceses, epílogo para ingleses y lleno de guiños de ojo a la filosofía alemana, pero del que está profundamente ausente la propia referencia histórica española. Hay un punto, sin embargo, en el que Ortega toca la historia, y son las referencias a la complicidad de las masas con el Estado fascista en su necesidad de seguridad. Pero aún ahí la crítica se resuelve en un análisis moral más que político: el Estado aparece sin raíz en lo económico y el conflicto *deriva* hacia lo cultural. Veámoslo más de cerca.

La relación masa/cultura es tematizada por Ortega de un modo especial en *La deshumanización del arte*, pero los dos rasgos que para él definen en profundidad la cultura forman parte sustancial de la argumentación que se despliega en *La rebelión de las masas*. Uno: la “cultura integral” definida por oposición a la ciencia y la técnica, reafirmando aquel humanismo que delimita la cultura por su diferencia con la civilización. Se propone una teoría para comprender la modernidad, pero el espacio de lo que se piensa como cultura se presenta escindido del trabajo científico y técnico, y aferrado a una mezcla del clásico cultivo de lo espiritual con elementos de la ética burguesa del esfuerzo y el autocontrol. Dos: la cultura es ante todo *normas*.

Cuanto más precisa, cuánto más definida la norma mayor es la cultura. ¡Y con ese concepto se “enfoca” el arte que se hace en ese tiempo!

¿Cuál es entonces para Ortega el tipo de relación que la masa tiene con la cultura? Para decirlo sin rodeos: no sólo la masa es incapaz de cultura —eso se viene diciendo del pueblo desde hace siglos—, sino que lo que salva al arte moderno, al “monstruoso” arte que hacen Debussy, Cézanne o Mallarmé, es que sirve para poner al descubierto esa incapacidad radical de las masas ahora, cuando ellas pretenden y se creen capaces de todo, hasta de cultura. Lo mejor de ese arte es que desenmascara culturalmente a las masas: frente a él no pueden fingir que gozan, tanto les aburre e irrita. Cultura creativa, el nuevo arte es la venganza de la minoría que, en medio de igualitarismo social y la masificación cultural, nos pone de presente que *aún hay “clases”*. Y en esa distinción que separa es donde reside para Ortega la posibilidad misma de la supervivencia de la cultura.

El arte moderno resulta así esencialmente impopular porque se planta frente a las pretensiones —los derechos— con que se creen las masas, produciendo su incomprensión y fastidio, incomprensión a la que el artista responde exacerbando su hostilidad y su distancia. Con lo que la relación entre arte y sociedad se rompe. Y des-integrado el arte no puede no des-humanizarse: se borra la figura, se confunden los géneros, se pierde la armonía. Pero también lo que se gana es mucho, piensa Ortega, porque en esta prueba de fuego que atraviesa *el arte se purifica* de todo el magma de sentimentalismo y melodrama que aún arrastraba. Debussy deshumaniza la música pero “nos hace posible escuchar música sin desfallecimiento ni lágrimas”. En el fondo al separarse de la vida lo que le pasa al arte es que se encuentra consigo mismo: la poesía se hace pura metáfora y la pintura pura forma y color. Ante la amenaza que viene de la barbarie vertical, de la barbarie que acosa desde dentro, la cultura redescubre sus esencias. Y la paradoja tocará entonces fondo. Al defender el nuevo arte, Ortega se coloca en su punto de máximo enfrentamiento con el fascismo. “Hitler, Goebbels y los portavoces de la cultura ‘nazificada’ atribuyen al ‘hombre—nazi’ el reflejo defensivo tan claramente diagnosticado por Ortega”<sup>69</sup>. Porque para los nazis el arte moderno es degeneración, a la que sólo puede hacerse frente rescatando las esencias del verdadero arte que permanece en la tradición popular. El moderno no sería arte porque reniega de su origen étnico y de su relación con lo nacional. Su cosmopolitismo es para Goebbels la más

clara seña de su descomposición.

Pero la paradoja debe ser leída. Tanto el aristocratismo de Ortega, para quien la verdad última del deshumanizado arte moderno reside en humillar las pretensiones de las masas y demostrarles su insuperable vulgaridad, como el nauseabundo populismo nazi con su defensa de un arte para el “auténtico” pueblo-raza, enmascaran y mistifican los procesos históricos de transformación de la cultura y los conflictos y contradicciones que esa transformación articula. El mérito indudable de Ortega está en habernos avocado a comprender el grado de opacidad y ambigüedad política de que se carga en nuestro siglo la cuestión cultural, y la inversión del sentido de lo popular que allí se produce.

Por los mismos años que el de Ortega, aparece publicado *La decadencia de Occidente*. En él, Spengler lleva la meditación metafísica sobre la degradación cultural de las sociedades occidentales hasta convertirla en filosofía de la historia. Filosofía según la cual la vida de las culturas —que son “el interior de la estructura orgánica de la historia”— es una vida vegetativa: las culturas nacen, se desarrollan y mueren. Y bien, la democracia de masas marcaría el punto de inflexión fatal del ciclo en Occidente: el inicio de su muerte. Pues la cultura es alma de la Historia (con mayúscula), esa “animidad” que orienta desde dentro y que la empuja en forma de destino mientras las civilizaciones son su “exterior artificial y sucesivo”. Y cuando la cultura se degrada la civilización toda se desagrega y pierde su sentido quedando reducida a mera “explotación de las formas anorgánicas y muertas”<sup>70</sup>.

Las dos manifestaciones más evidentes de la muerte de la cultura occidental son, según Spengler, la democracia y la técnica. La democracia porque en su forma moderna acaba con la verdadera libertad. Ahí está el periódico, con la *uniformación* que impone, acabando con la riqueza y variedad de ideas que hacía posible el libro. Como la retórica en la Antigüedad, así el periódico hace que “cada cual piense sólo lo que le hagan pensar”. El periódico puede así ser a la vez el mayor exponente de la civilización moderna y la expresión más acabada de la muerte de la cultura. La otra manifestación es la técnica, en cuanto ella realiza la disolución de la ciencia y su fragmentación, atomización en ciencias. Perdida la unidad del saber, lo que en ese proceso se liquida es su capacidad de orientar la historia, y lo que queda no es más que sumisión a la cantidad, al dinero y a la política. Y de esa forma, una concepción de la historia inca-



paz de dar cuenta de las nuevas contradicciones se suicida gritando que es la historia la que llega a su fin.

Cierto que el pensamiento de Ortega no cae en el organicismo de Spengler ni en su pesimismo suicida, pero al pensamiento de ambos que, haciéndole el juego a la pseudofatalidad, acaba por tapan las transformaciones que vienen de lo real posible, puede aplicársele esta afirmación de Adorno: "Para los pensadores de la derecha era mucho más fácil penetrar con la mirada las ideologías, por la sencilla razón de que no tenían ningún interés en la verdad contenida en ellas en forma falsa"<sup>71</sup>.

#### 4. Antiteoría: la mediación-masa como cultura

De Tocqueville a Ortega los grandes teóricos de la sociedad de masas pertenecen al viejo continente. Aunque no debemos olvidar que el texto inaugural fue *La democracia en América* y que fue en esa América del Norte donde se hicieron nítidos los rasgos de la nueva sociedad. Con la posguerra, años 40, el eje de la hegemonía se desplaza y con él se desplaza también, hasta invertir su sentido, la reflexión. Más que un desplazamiento se trata de un giro copernicano, pues mientras para los pensadores de la vieja Europa la sociedad de masas representa la degradación, la lenta muerte, la negación de cuanto para ellos significa la Cultura, para los teóricos norteamericanos de los años 40-50 la cultura de masas representa la afirmación y la apuesta por la sociedad de la plena democracia. El "síndrome del liderazgo mundial" que los norteamericanos adquieren por esos años tiene su base, según Herbert Schiller, en "la fusión de la fuerza económica y del control de la información", a la vez que en "la identificación de la presencia norteamericana con la libertad: libertad de comercio, libertad de palabra, libertad de empresa"<sup>72</sup>. ¿Cuándo habían existido en el mundo más libertades? La profecía de Tocqueville y de todos los apocalípticos se derrumbaba ante la fusión de igualdad y libertad que presenta el mundo norteamericano. Fue necesaria toda la fuerza económica del nuevo imperio y todo el optimismo del país que había derrotado al fascismo y toda la fe en la democracia de ese pueblo, para que fuera posible la inversión —de capital y de sentido— que permitió a los teóricos norteamericanos asumir *como la cultura de ese pueblo* la producida en los medios masivos: la cultura de masa.

El primero en esbozar las claves del nuevo pensamiento fue Daniel Bell, en un libro cuyo mero título contiene ya el sentido de la inversión: *El fin de la ideología*. Porque la nueva sociedad no es pensable más que a partir de la comprensión de la nueva revolución, la de *la sociedad de consumo*, que liquida la vieja revolución operada en el ámbito de la producción. De ahí que ni los nostálgicos del viejo orden, para quienes la democracia de masas es el fin de sus privilegios, ni los revolucionarios todavía apostados en la óptica de la producción y la lucha de clases entienden verdaderamente lo que está pasando. Que lo que está cambiando no se sitúa en el ámbito de la política, sino de la *cultura*, y no entendida aristocráticamente, sino como “los códigos de conducta de un grupo o de un pueblo”. Es todo el proceso de socialización el que está transformándose de raíz al cambiar el lugar desde donde se mudan los estilos de vida. “Hoy esa función mediadora la realizan los medios de comunicación de masas”<sup>73</sup>. Ni la familia, ni la escuela —viejos reductos de la ideología— son ya el espacio clave de la socialización, “los mentores de la nueva conducta son los films, la televisión, la publicidad”, que empiezan transformando los modos de vestir y terminan provocando “una metamorfosis de los aspectos morales más hondos”<sup>74</sup>. Lo cual implica que la verdadera crítica social ha cambiado también de “lugar”: ya no es la crítica política, sino la *crítica cultural*. Aquella que es capaz de plantearse un análisis que va “más allá” de las clases sociales, pues los verdaderos problemas se sitúan ahora en los *desniveles culturales* como indicadores de la organización y circulación de la nueva riqueza, esto es de la variedad de las experiencias culturales. Y los críticos de la sociedad de masa, tanto los de derecha como los de izquierda, están “fuera de juego” cuando siguen oponiendo los niveles culturales desde el viejo esquema aristocrático o populista que busca la autenticidad en la cultura superior o en la cultura popular del pasado. Ambas posiciones han sido superadas por la nueva realidad cultural de la masa que es a la vez “lo uno y lo múltiple”<sup>75</sup>.

Edward Shils irá más lejos. Con el advenimiento de la sociedad de masas no tenemos únicamente “la incorporación de la mayoría de la población a la sociedad”, lo que de alguna manera reconocen hasta sus enemigos, sino también una *revitalización del individuo*: “La sociedad de masas ha suscitado e intensificado la individualidad, esto es, la disponibilidad para las experiencias, el florecimiento de sensaciones y emociones, la apertura hacia los otros [...] ha liberado las capacidades

morales e intelectuales del individuo”<sup>76</sup>. Así pues *masa* debe dejar de significar en adelante anonimato, pasividad y conformismo. La cultura de masa es la primera en posibilitar la comunicación entre los diferentes estratos de la sociedad. Y puesto que es imposible una sociedad que llegue a una completa unidad cultural, entonces lo importante es que haya circulación. ¿Y cuándo ha existido mayor circulación cultural que en la sociedad de masas? Mientras el libro mantuvo y hasta reforzó durante mucho tiempo la segregación cultural entre las clases, fue el periódico el que empezó a posibilitar el flujo, y el cine y la radio los que intensificaron el encuentro.

Para los recalcitrantes, para aquellos que aún se empeñan en buscar relaciones a la sociedad de masas con el totalitarismo, D.M.White tiene una pregunta demoledora: “¿Era acaso la Alemania de 1932 una ‘sociedad de masa’ cuando permitió por el voto que el partido de Hitler subiese al poder? [...] ¿No era Alemania el país que poseía el mayor número de orquestas sinfónicas per cápita, publicaba la mayor cantidad de libros y desarrollaba una industria cinematográfica con producciones de primera calidad?”<sup>77</sup>

Desbrozado el terreno se hacía posible pasar a la elaboración de una teoría sistemática. Es lo que lleva a cabo David Riesman en una obra cuyo título tiene el sabor de un clásico, *La muchedumbre solitaria*, y cuya estructura es la consagración de la psicología social como la ciencia de las ciencias, ya que sería la única capaz de integrar los datos de la demografía a los de la teoría del conocimiento, de la antropología con la administración de empresas y de la economía con la moral. Se trata de la *caracterización* de la nueva sociedad, la que emerge de “la segunda revolución, del pasaje desde una era de producción hacia una era de consumo”<sup>78</sup>. Pasaje que es hecho pensable mediante la construcción de los *tipos* de sociedad, o mejor: de los tipos de *relación entre carácter y sociedad* que permiten dar cuenta del movimiento de transformaciones que culmina en la sociedad de masas. Basado en la articulación primordial entre demografía y psicología, Riesman propone tres tipos de sociedad: la “caracterizada” por ser una sociedad dependiente de la *dirección tradicional*, la sociedad dependiente de la *dirección interna* y la sociedad dependiente de la *dirección por los otros*. A cada uno de esos tipos pertenecen una modalidad de familia, de escuela, de grupo de pares, un modo de narrar, de trabajar y organizar el comercio, de vivir el sexo y dirigir la política. De ese modo Riesman intenta pensar la constitución de la cultura de

masas como principio de intelegibilidad global de lo social. Principio que se desglosa en tres dimensiones básicas. Primera: la clase-eje de la sociedad de dirección por los otros es la clase media. Segunda: cada día más las relaciones con el mundo exterior y con uno mismo se producen en el flujo de la comunicación masiva. Tercera: el análisis “del carácter dirigido por otros es al mismo tiempo un análisis del norteamericano y del hombre contemporáneo”<sup>79</sup>. Riesman proyecta así sobre la dinámica de la modernidad una *doble figura*: la del *hombre medio* disolviendo las clases sociales en conflicto y la de los *medios de comunicación* elevados a causalidad eficiente de la historia-cultura. Doble figura que sintetiza el pensamiento de los autores norteamericanos sobre la sociedad de masas como aquella que no es el fin sino el principio de una nueva cultura que los medios masivos hacen posible. Y ello no sólo en el sentido de la circulación, sino en otro más de fondo: “La sociedad a la que le faltaban instituciones nacionales bien definidas y una clase dirigente consciente de serlo, se amalgamó a través de los medios de comunicación de masas”<sup>80</sup>. Y un “crítico” como B. Rosenberg, para quien la cultura de masa arrastra la tendencia a confundir cultura con diversión y a mezclar lo genuino y lo bastardo hasta tornarlos indistinguibles, proclama sin embargo la misma creencia en la todopoderosa eficacia de la tecnología, y especialmente de la massmediática: la explicación del surgimiento de la nueva cultura no se halla ni en el capitalismo, ni en la nivelación que comporta la democracia, ni en una peculiar configuración del carácter norteamericano; “si pudiéramos arriesgar una formulación positiva, diríamos que la tecnología moderna es la causa necesaria y suficiente de la cultura de masa”<sup>81</sup>.

De ahí a la fórmula mcLuhiana ya es poco el trecho. Mas bien se podría afirmar que McLuhan no ha hecho sino expresar en un lenguaje explícitamente antitéorico la intuición-obsesión que atraviesa de punta a punta la reflexión norteamericana de los años 40-50 sobre la relación cultura/sociedad. Existe una profunda homología entre los conceptos básicos, y en la lógica de los dos libros que condensan esa reflexión: *La muchedumbre solitaria* y *La comprensión de los medios*. La diferencia está más en las jergas —los “tipos de carácter-sociedad” del uno y las “edades tecnológicas” del otro—, pero la dirección es la misma: una larga época “de la explosión y de la angustia” termina y se inicia otra en la que “el efecto es más importante que el significado [...] ya que el efecto abarca la situación total y no sólo el nivel del movimiento de la información”<sup>82</sup>.

Ahí llegamos. Una formidable capacidad de observación, una fina sensibilidad para los cambios y una decisiva percepción del peso y la fuerza de la sociedad civil no han posibilitado sin embargo que la afirmación de la positividad histórica de las masas en la sociedad superara la idealista disolución del conflicto social. Salvo en las excepciones de W.Mills<sup>83</sup> y H.Arendt<sup>84</sup>, el análisis cultural es separado del análisis de las relaciones de poder. Ello mediante una concepción de la cultura que, aunque supera sin duda el idealismo aristocrático, permanece amarrada al idealismo liberal que desvincula la cultura del trabajo como espacios separados de la necesidad y del placer, y conduciéndola a un culturalismo que acaba reduciendo la sociedad a cultura y la cultura a consumo. Y de ese modo —otra vez la paradoja de las coincidencias entre adversarios— la teoría elaborada por sociólogos y psicólogos norteamericanos contra el pesimismo aristocrático de los pensadores de los siglos XIX y XX coincide con éste en un punto crucial: la incorporación de las masas a la sociedad significaría, para mal o para bien, la disolución-superación de las clases sociales. Con lo que sigue haciéndose impensable el modo de “articulación” específica de los conflictos que tienen su lugar en la cultura y la imbricación de la demanda cultural en la producción de hegemonía. Resultado: un culturalismo que recubre el idealismo de sus presupuestos con el materialismo tecnologista de los efectos y la inflación ahistórica de su mediación.

Queda la denominación de *popular* atribuída a la cultura de masa operando como un dispositivo de mistificación histórica, pero también planteando por vez primera la posibilidad de pensar *en positivo* lo que les pasa culturalmente a las masas. Y esto constituye un reto lanzado a los “críticos” en dos direcciones: la necesidad de incluir en el estudio de lo popular no sólo aquello que culturalmente producen las masas, sino también lo que consumen, aquello de que se alimenta; y la de pensar lo popular en la cultura no como algo limitado a lo que tiene que ver con su pasado —y un pasado rural—, sino también y principalmente lo popular ligado a la modernidad, el mestizaje y la complejidad de lo urbano.

### III. Industria cultural: capitalismo y legitimación

La experiencia radical que fue el nazismo está sin duda en la base de la radicalidad con que piensa la Escuela de Frankfurt. Con el nazismo el capitalismo deja de ser únicamente economía y pone al descubierto su textura política y cultural: su tendencia a la totalización. De ahí que los de Frankfurt no puedan hacer economía ni sociología sin hacer a la vez filosofía. Es lo que significa la *crítica* y lo que implica el lugar estratégico atribuido a la cultura. Por eso podemos afirmar sin metáforas que en la reflexión de Horkheimer, de Adorno, de Benjamin el debate que venimos rastreando toca fondo. De una parte porque los procesos de masificación van a ser por vez primera pensados no como sustitutivos, sino como constitutivos de la conflictividad estructural de lo social. Lo cual implica un cambio en profundidad de perspectiva: en lugar de ir del análisis empírico de la masificación al de su sentido en la cultura, Adorno y Horkheimer parten de la racionalidad que despliega el sistema —tal y como puede ser analizada en el proceso de industrialización-mercantilización de la existencia social— para llegar al estudio de la masa como efecto de los procesos de legitimación y lugar de manifestación de la cultura en que la lógica de la mercancía se realiza. De otra parte la reflexión de los de Frankfurt saca la crítica cultural de los periódicos y la sitúa en el centro del debate filosófico de su tiempo: en el debate del marxismo con el positivismo norteamericano y el existencialismo europeo. La problemática cultural se convertía por vez primera para las izquierdas en espacio estratégico desde el cual pensar las contradicciones sociales.

A finales de los años sesenta un pensamiento que prolonga por herencia o polémica la reflexión de los de Frankfurt va a tomar como eje *la crisis* entendida como emergencia del acontecimiento, contracultura, implosión de lo social, muerte del espacio público o impase en la legitimación del capitalismo. Y más allá de las ideologías de la crisis —de las que no se verá libre nadie que lo aborde— en torno a ese concepto va a desarrollarse un esfuerzo importante por pensar el sentido de los nuevos movimientos políticos, de los nuevos sujetos-actores sociales —desde los jóvenes y las mujeres a los ecologistas— y los nuevos espacios en los que, del barrio al hospital psiquiátrico, estalla la cotidianidad, la heterogeneidad y conflictividad de lo cultural.

## I. Benjamin *versus* Adorno o el debate de fondo

Con los de Frankfurt la reflexión crítica latinoamericana se encuentra implicada directamente. No sólo en el debate que plantea esa Escuela, sino en un debate con ella. Las otras teorías sobre la cultura de masas nos llegaron como mera referencia teórica, asociadas a, o confundidas con un funcionalismo al que se respondía “sumariamente” desde un marxismo más afectivo que efectivo. Los trabajos de la Escuela de Frankfurt indujeron la apertura de un debate *político* interno: en un principio, porque sus ideas no se dejaban utilizar políticamente con la facilidad instrumentalista a la que sí se prestaron otros tipos de pensamiento de izquierda, y más tarde porque paradójicamente fuimos descubriendo todo lo que el pensamiento de Frankfurt nos impedía pensar a nosotros, todo lo que de nuestra realidad social y cultural no cabía ni en su sistematización ni en su dialéctica. De ahí que lo que sigue tenga un innegable sabor a ajuste de cuentas, sobre todo con el pensamiento de Adorno, que es el que ha tenido entre nosotros mayor penetración y continuidad. El encuentro posterior con los trabajos de Walter Benjamin vino no sólo a enriquecer el debate, sino a ayudarnos a comprender mejor las razones de nuestra desazón: desde dentro, pero en plena disidencia con no pocos de los postulados de la Escuela, Benjamin había esbozado algunas claves para pensar lo no-pensado: lo popular en la cultura no como su negación, sino como experiencia y producción.

## *Del logos mercantil al arte como extrañamiento*

El concepto de *industria cultural* nace en un texto de Horkheimer y Adorno publicado en 1947<sup>85</sup>, y lo que contextualizó la escritura de ese texto es tanto la Norteamérica de la democracia de masas como la Alemania nazi. Allí se busca pensar la dialéctica histórica que arrancando de la razón ilustrada desemboca en la irracionalidad que articula totalitarismo político y masificación cultural como las dos caras de una misma dinámica.

El contenido del concepto no se da de una vez —de ahí la trampa que ofrecen esas definiciones sacadas de alguna frase suelta—, sino que se despliega a lo largo de una reflexión que envuelve a cada paso más ámbitos, al tiempo que la argumentación se va estrechando y cohesionando. Se parte del sofisma que representa la idea del “caos cultural” —esa pérdida del centro y consiguiente dispersión y diversificación de los niveles y experiencias culturales que descubren y describen los teóricos de la sociedad de masas— y se afirma la existencia de *un sistema* que regula, puesto que la produce, la aparente dispersión. La “unidad de sistema” es enunciada a partir de un análisis de la lógica de la industria, en la que se distingue un doble dispositivo: la introducción en la cultura de la producción en serie “sacrificando aquello por lo cual la lógica de la obra se distinguía de la del sistema social”, y la imbricación entre producción de cosas y producción de necesidades en tal forma que “la fuerza de la industria cultural reside en la unidad con la necesidad producida”; el gozne entre uno y otro se halla en “la racionalidad de la técnica que es hoy la racionalidad del dominio mismo”<sup>86</sup>.

La afirmación de la unidad del sistema constituye uno de los aportes más válidos de la obra de Horkheimer y Adorno, pero también de los más polémicos. Por una parte, la afirmación de esa unidad desvela la falacia de cualquier culturalismo al ponernos en la pista de “la unidad en formación de la política” y descubrimos que las diferencias pueden ser también producidas. Pero esa afirmación de la “unidad” se torna teóricamente abusiva y políticamente peligrosa cuando de ella se concluye la totalización de la que se infiere que del film más ramplón a los de Chaplin o Welles “todos los films dicen lo mismo”, pues aquello de lo que hablan “no es más que el triunfo del capital invertido”<sup>87</sup>. La materialización de la unidad se realiza en el *esquematismo*, asimilando toda obra al esquema, y en la *atrofia de la actividad*



del espectador. Así, a propósito del jazz se afirma que “el arreglador de música de jazz elimina toda cadencia que no se adecúe perfectamente a su jerga”, y por si no estaba claro se erige al jazz en ejemplo, o mejor en paradigma, de la identificación que debe demostrar cada sujeto con el poder por el que es sometido, afirmando que esa sumisión “está en la base de las síncopas del jazz que se burla de las trabas y al mismo tiempo las convierte en normas”<sup>88</sup>. Como prueba de la atrofia de la actividad del espectador se pondrá al cine: pues para seguir el argumento del film, el espectador debe ir tan rápido que no puede pensar, y como además todo está ya dado en las imágenes, “el film no deja a la fantasía ni al pensar de los espectadores dimensión alguna en la que puedan moverse por su propia cuenta con lo que adiestra a sus víctimas para identificarlo inmediatamente con la realidad”<sup>89</sup>. Una dimensión fundamental del análisis va a terminar resultando así bloqueada por un pesimismo cultural que llevará a cargar la unidad del sistema a la cuenta de la “racionalidad técnica”, con lo que se acaba convirtiendo en cualidad de los medios lo que no es sino un modo de uso histórico.

Quizá aquello a lo que apunta la afirmación de la unidad en la industria cultural se hace más claro en el análisis de la segunda dimensión: la degradación de la cultura en industria de la diversión. En ese punto Adorno y Horkheimer logran acercar el análisis a la experiencia cotidiana y descubrir la relación profunda que en el capitalismo articula los dispositivos del ocio a los del trabajo, y la impostura que implica su proclamada separación. La unidad hablaría entonces del funcionamiento social de una cultura que se constituye en “la otra cara del trabajo mecanizado”. Y ello tanto en el mimetismo que conecta al espectáculo organizado en series —sucesión automática de operaciones reguladas— con la organización del trabajo en cadena, como en la operación ideológica de recargar: la diversión haciendo soportable una vida inhumana, una explotación intolerable, inoculando día a día y semana tras semana “la capacidad de encajar y de arreglarse”, banalizando hasta el sufrimiento en una lenta “muerte de lo trágico”, esto es: de la capacidad de estremecimiento y rebelión. Línea de reflexión que continuará Adorno algunos años después en su valiente crítica de la “ideología de la autenticidad” —en los existencialistas alemanes y especialmente en Heidegger—, desenmascarando la pretensión de una existencia a salvo del chantaje y la complicidad, de una existencia constituida por un *encuentro*.

que para escapar a la comunicación degradada convierte “a la relación yo-tu en el lugar de la verdad”<sup>90</sup>. Por paradójico que parezca, nos dirá Adorno, la jerga de la autenticidad, de la interioridad y del encuentro acaba cumpliendo la misma función que la degradada cultura de la diversión, es “de la misma sangre” que el lenguaje de los medios, pues inculca la evasión y la impotencia para “modificar cualquier cosa en las vigentes relaciones de propiedad y de poder”<sup>91</sup>.

La tercera dimensión, la desublimación del arte, no es sino la otra cara de la degradación de la cultura, ya que en un mismo movimiento la industria cultural banaliza la vida cotidiana y positiviza el arte. Pero la desublimación del arte tiene su propia historia, cuyo punto de arranque se sitúa en el momento en que el arte logra desprenderse del ámbito de lo sagrado merced a la autonomía que el mercado le posibilita. La contradicción estaba ya en su raíz, el arte se libera pero con una libertad que “como negación de la funcionalidad social que es impuesta a través del mercado queda esencialmente ligada al presupuesto de la economía mercantil”<sup>92</sup>. Y sólo asumiendo esa contradicción el arte ha podido resguardar su independencia. De manera que contra toda estética idealista hemos de aceptar que el arte logra su autonomía en un movimiento que lo separa de la ritualización, lo hace mercancía y lo aleja de la vida. Durante un cierto periodo de tiempo esa contradicción pudo ser sostenida fecundamente para la sociedad y para el arte, pero a partir de un momento la economía del arte sufre un cambio decisivo, el carácter de mercancía del arte se disuelve “en el acto de realizarse en forma integral” y perdiendo la tensión que resguardaba su libertad, el arte se incorpora al mercado como un bien cultural mas adecuándose enteramente a la necesidad. Lo que de arte quedará ahí ya no será más que su cascarón: *el estilo*, es decir, la coherencia puramente estética que se agota en la imitación. Y esa será la “forma” del arte que produce la industria cultural: identificación con la fórmula, repetición de la fórmula. *Reducido a cultura* el arte se hará “accesible al pueblo como los parques”, ofrecido al disfrute de todos, introducido en la vida como un objeto más, desublimado.

La reflexión de Horkheimer y Adorno llega hasta ahí. Hay otra pista que se apunta sólo de paso, la de que el “encanallamiento” actual del arte esté ligado no sólo al efecto del mercado, sino al precio que pagaría el arte burgués por aquella pureza que lo mantuvo alejado, excluido de la clase inferior. Pero esa pista queda al aire, sin desarrollo. La que se seguirá desarro-

lando es la de “la caída del arte en la cultura”. A estudiar esa caída dedicará Adorno buena parte de su obra. Voy a rastrear en las dos vetas maestras de ese desarrollo, la de la crítica cultural y la de la filosofía del arte, los elementos que conciernen a nuestro debate.

Comencemos por confesar de entrada nuestra perplejidad. Leyendo a Adorno nunca se sabe del todo de qué lado está el crítico. Hay textos en los que la tarea parece ser la demistificación, la denuncia de la complicidad, el desenmascaramiento de las trampas que tiende la ideología. Pero hay otros en los que se afirma que la complicidad de la crítica con la cultura “no se debe meramente a la ideología del crítico: mas bien es fruto de la relación del crítico con la cosa que trata”<sup>93</sup>. Lo que nos pone decididamente sobre otra pista, que es la que parece interesar verdaderamente a Adorno. Y de ahí nuestra perplejidad: qué sentido tiene todo lo afirmado acerca de la lógica de la mercancía, qué sentido tiene criticar la industria cultural si “lo que parece decadencia de la cultura es su puro llegar a sí misma”<sup>94</sup>. Y de un texto a otro la desazón aumenta, pues la significación de la cultura es remitida indistintamente a la historia —a la “neutralización lograda gracias a la emancipación de los procesos vitales con la ascensión de la burguesía”<sup>95</sup>— y a la fenomenología hegeliana de “la frustración impuesta por la civilización a sus víctimas”<sup>96</sup>. De manera que la denuncia de la sujeción de la cultura al poder y la pérdida de su impulso polémico se “resuelven” en la imposible reconciliación del espíritu exilado consigo mismo. ¿No estará hablando de eso Adorno cuando nos habla de la imposible reconciliación del Arte con la Sociedad? De *La dialéctica del iluminismo a Teoría estética*, obra póstuma, la fidelidad a los presupuestos es completa aunque los temas cambien. Si en el primer texto se oponía el arte “menor” o ligero al arte serio en nombre de la verdad, esa oposición “desciende” y se acerca a nuestra problemática central a través del problema del *goce*. “Hay que demoler el concepto de goce artístico”, proclama Adorno, pues tal y como lo entiende la conciencia común —la cultura popular diríamos nosotros— el goce es sólo un extravío, una fuente de confusión: el que goza con la *experiencia* es sólo el hombre trivial. Y cuando empezamos a sospechar el parecido de ese pensamiento con ideas encontradas antes ideológicamente del otro lado, nos topamos con afirmaciones como ésta que recuerda al Ortega más reaccionario: “La espiritualización de las obras de arte ha agujereado el rencor de los excluidos de la cultura y ha iniciado el

género de arte para consumistas”<sup>97</sup>. La ceremonia de la confusión no puede ser más completa: ¿Y si en el origen de la industria cultural más que la lógica de la mercancía lo que estuviera en verdad fuera la reacción frustrada de las masas ante un arte reservado a las minorías?

Cargada de un pesimismo y de un despecho refinado, que no impiden sin embargo la lucidez, la reflexión de Adorno sigue su marcha colocando frente a frente la inmediatez en que se encharca el goce —puro placer sensible— y la distancia que, bajo la forma de *disonancia*, asume el arte que aún puede llamarse tal. La *disonancia* es la expresión de su desgarramiento interior, de su negarse al compromiso. La *disonancia* —“signo de todo lo moderno”— es la clave secreta que, en medio de la estupidez reinante de una sociología que en ella ve la marca de la alienación, sigue haciendo posible el arte hoy, la nueva figura de su esencia ahora que el arte se torna inesencial. Ahora que la industria cultural monta su negocio sobre las trazas de ese “arte inferior” que nunca obedeció al concepto de arte. Atención al apunte: ese arte desobediente al concepto “fue siempre un testimonio del fracaso de la cultura y convirtió ese fracaso en voluntad propia, lo mismo que hace el humor”<sup>98</sup>. El apunte es precioso por el ángulo desde el que se percibe el sentido del “arte inferior” y su relación con la industria cultural: la reacción al fracaso, pero también su convertirlo en voluntad propia. Y para que no haya la menor confusión sobre aquello a lo que se refiere con el “arte inferior” ahí está el ejemplo: ¡como el humor...!

Sabemos que la crítica del goce tiene razones no sólo estéticas. Los populismos, fascistas o no, han predicado siempre las excelencias del realismo y han exigido a los artistas obras que transparenten los significados y que conecten directamente con la sensibilidad popular. Pero la crítica de Adorno, hablando de eso, apunta sin embargo hacia otro lado. Huele demasiado a un aristocratismo cultural que se niega a aceptar la existencia de una pluralidad de experiencias estéticas, una pluralidad de los modos de hacer y usar socialmente el arte. Estamos ante una teoría de la cultura que no sólo hace del arte su único verdadero paradigma, sino que lo identifica con su concepto: un “concepto unitario”<sup>99</sup> que relega a simple y alienante diversión cualquier tipo de práctica o uso del arte que no pueda derivarse de aquel concepto, y que termina haciendo del arte el único lugar de acceso a la verdad de la sociedad. Pero entonces ¿no estaremos demasiado cerca, desde el arte, de aquella trascendencia

que los Heidegger, Jaspers y demás habían creído encontrar en la autenticidad del encuentro del yo-tu?

Adorno negaría cualquier convergencia, puesto que cualquier *encuentro* puede guardar las trazas de una reconciliación y si algo distingue su estética es la negación a cualquier reconciliación, a cualquier positividad. Es lo que trata de decirnos al colocar el *extrañamiento* en el centro mismo del movimiento por el que el arte se constituye en tal: “Sólo por medio de su absoluta negatividad puede el arte expresar lo inexpresable: la utopía”<sup>100</sup>. Por eso puede entonces distinguirse tan netamente hoy lo que es arte de lo que es *pastiche*: esa mixtura de sentimiento y vulgaridad, ese elemento plebeyo que el verdadero arte abomina. Y que la *catarsis* aristotélica ha venido justificando durante siglos al justificar unos mal llamados “efectos del arte”. En lugar de desafiar a la masa como hace el arte, el *pastiche* se dedica a excitarla mediante la activación de las vivencias. Pero jamás habrá legitimación social posible para ese arte inferior cuya forma consiste en la explotación de la emoción. La función del arte es justamente lo contrario de la emoción: la *conmoción*. Al otro extremo de cualquier subjetividad, la *conmoción* es el instante en que la negación del yo abre las puertas a la verdadera experiencia estética. Por eso nada entienden los críticos que aún siguen con el cacareo manido de que el arte debe salir de su torre de marfil. Y lo que no entienden esos críticos es que el *extrañamiento* del arte es la condición básica de su autonomía. Que todo compromiso con el *pastiche* —con el *kitsch*, con la moda— no es más que una traición. Claro que la presión de la masa es tanta que hasta los mejores acaban cediendo, pero “alabar el *jazz* y el *rock and roll* en lugar de Beethoven no sirve para desmontar la mentira de la cultura, sino que da un pretexto a la barbarie y a los intereses de la industria de la cultura”<sup>101</sup>. Ante el chantaje la tarea del verdadero arte es apartarse. Es el único camino posible para un arte que no quiera acabar identificando al hombre con su propia humillación. En la era de la comunicación de masas “el arte permanece íntegro precisamente cuando no participa en la comunicación”<sup>102</sup>. Lástima que una concepción tan radicalmente limpia y elevada del arte deba, para formularse, rebajar todas las otras formas posibles hasta el sarcasmo y hacer del sentimiento un torpe y siniestro aliado de la vulgaridad. Desde ese alto lugar, a donde conduce al crítico su necesidad de escapar a la degradación de la cultura, no parecen pensables las contradicciones cotidianas que hacen la existencia de las masas ni

sus modos de producción del sentido y de articulación en lo simbólico.

### *La experiencia y la técnica como mediaciones de las masas con la cultura*

A Benjamin se le suele estudiar como integrante de la Escuela de Frankfurt. Y sin embargo aunque hay convergencia en las temáticas, qué lejanas están de esa Escuela algunas de sus preocupaciones más hondas. El talento radicalmente no académico, la sensibilidad, el método y la forma de escritura son otros. Apenas ahora empezamos a saber<sup>103</sup> que las relaciones de Benjamin con Adorno y Horkheimer —éstos en Nueva York ayudándole los últimos años con el pago de artículos mientras aquél vivía su exilio errante en Europa— no fueron tan amistosas, es decir, igualitarias. No sólo Benjamin fue reconvenido con frecuencia por su heterodoxia, sino que sus amigos editores se permitieron alterar expresiones y retrasar indefinidamente la publicación de textos. Más allá de la anécdota importa lo que esos hechos dicen de la lucha de Benjamin por abrirle camino a una búsqueda que nos revela no poco de lo que también nosotros intentamos pensar.

La ruptura está en el punto de partida. Benjamin no investiga desde lugar fijo, pues tiene a la realidad por algo discontinuo. La única trabazón está en la historia, en la redes de huellas que entrelazan unas revoluciones con otras o al mito con el cuento y los proverbios que aún dicen las abuelas. Esta disolución del centro como método es lo que explica su interés por los márgenes, por todas esas fuerzas, esos impulsos que trabajan los márgenes sea en política o en arte: Fourier y Baudelaire, las artes menores, los relatos, la fotografía. De ahí la paradoja. Adorno y Habermas<sup>104</sup> lo acusan de no dar cuenta de las mediaciones, de saltar de la economía a la literatura y de ésta a la política fragmentariamente. Y acusan de eso a Benjamin, que fue el pionero en vislumbrar la mediación fundamental que permite pensar históricamente la relación de la transformación en las condiciones de producción con los cambios en el espacio de la cultura, esto es, las transformaciones del *sensorium* de los modos de percepción, de la experiencia social. Pero para la razón ilustrada la experiencia es lo oscuro, lo constitutivamente opaco, lo impensable. Para Benjamin, por el contrario, *pensar la experiencia* es el modo de acceder a lo que irrumpe en

la historia con las masas y la técnica. No se puede entender lo que pasa culturalmente en las masas sin atender a su experiencia. Pues a diferencia de lo que pasa en la cultura culta, cuya clave está en la obra, para aquella otra la clave se halla en la percepción y en el uso. Benjamin se atrevió a decir esto escandalosamente: "A la novela la separa de la narración el hecho de estar esencialmente referida al libro [...]. El narrador toma lo que narra de la experiencia, de la propia o de la que le han relatado. Y a su vez lo convierte en experiencia de los que escuchan su historia. El novelista en cambio se mantiene aparte. La cámara natal de la novela es el individuo en su soledad"<sup>105</sup>. Benjamin se da entonces a la tarea de pensar los cambios que configuran la modernidad desde el espacio de la percepción mezclando para ello lo que pasa en las calles con lo que pasa en las fábricas y en las oscuras salas de cine y en la literatura, sobre todo en la marginal, en la maldita. Y eso es lo que era intolerable para la dialéctica. Una cosa es pasar lógicamente, deductivamente, de un elemento a otro dilucidando las conexiones. Y otra descubrir parentescos, "oscuras relaciones" entre la refinada escritura de Baudelaire y las expresiones de la multitud urbana, y de ésta con las figuras del montaje cinematográfico; o rastrear las formas del conflicto de clases en el tejido de registros que marcan la ciudad y hasta en la narrativa de los folletines. Ése es su método, tan arriesgado que de él afirmó Brecht: "Pienso con terror qué pequeño es el número de los que están dispuestos por lo menos a no malentender algo así"<sup>106</sup>.

Dos temas serán los conductores para leer a Benjamin desde nuestro debate: las nuevas técnicas y la ciudad moderna.

Pocos textos tan citados en los últimos años, y posiblemente tan poco y mal leídos, como *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Mal leído ante todo por su descontextualización del resto de la obra de Benjamin. ¿Cómo comprender el complejo sentido de la "atrofia del aura" y sus contradictorios efectos sin referirla a la reflexión sobre la mirada en el trabajo sobre París o al texto sobre "experiencia y pobreza"? Reducido a unas cuantas afirmaciones sobre la relación entre arte y tecnología, ha sido convertido falsamente en un canto al progreso tecnológico en el ámbito de la comunicación o se ha transformado su concepción de la muerte del aura en la de la muerte del arte. Mi apuesta de lectura se halla en el texto sobre E.Fuchs, en el que Benjamin plantea la importancia capital de una "historia de la recepción". Se trataría entonces, más que de arte o de técnica, del modo como se producen las transforma-

ciones en la experiencia y no sólo en la estética: “Dentro de grandes espacios históricos de tiempo se modifican, junto con toda la existencia de las colectividades, el modo y manera de su percepción sensorial”; se busca entonces “poner de manifiesto las transformaciones sociales que hallaron expresión en esos cambios de la sensibilidad”<sup>107</sup>. ¿Y qué cambios en concreto estudia Benjamin? Los que vienen producidos por la dinámica convergente de las nuevas aspiraciones de las masas y las nuevas tecnologías de reproducción. Y en la que el cambio que verdaderamente importa reside en “acercar espacial y humanamente las cosas”, porque “quitarle su envoltura a cada objeto, triturar su aura, es la signatura de una percepción cuyo sentido para lo igual en el mundo ha crecido tanto que incluso, por medio de la reproducción, le gana el terreno a lo irrepetible”<sup>108</sup>. Ahí está todo: la nueva sensibilidad de las masas es la del *acercamiento*, ese que para Adorno era el signo nefasto de su necesidad de engullimiento y rencor resulta para Benjamin un signo sí pero no de una conciencia acrítica, sino de una larga transformación social, la de la conquista del sentido para lo igual en el mundo. Y es ese sentido, ese nuevo *sensorium* es el que se expresa y materializa en las técnicas que como la fotografía o el cine violan, profanan la sacralidad del aura —“la manifestación irrepetible de una lejanía”—, haciendo posible otro tipo de existencia de las cosas y otro modo de acceso a ellas. De lo que habla la muerte del aura en la obra de arte no es tanto de arte como de esa nueva percepción que, rompiendo la envoltura, el halo, el brillo de las cosas, pone a los hombres, a cualquier hombre, al hombre de la masa en posición de usarlas y gozarlas. Antes, para la mayoría de los hombres, las cosas, y no sólo las de arte, por cercanas que estuvieran estaban siempre lejos, porque un modo de relación social les hacía *sentirlas lejos*. Ahora, las masas, con ayuda de las técnicas, hasta las cosas más lejanas y más sagradas las sienten cerca. Y ese “sentir”, esa experiencia, tiene un contenido de exigencias igualitarias que son la energía presente en la masa. ¿No será una radical incomprensión de ese sentir y su energía lo que incapacitará a Adorno para entender el nuevo arte que nace con el cine o el jazz? Qué de extraño puede tener entonces que el cine constituya para Adorno el exponente máximo de la degradación cultural, mientras que para Benjamin “el cine corresponde a modificaciones de hondo alcance en el aparato perceptivo, modificaciones que hoy vive a escala de existencia privada todo transeúnte en el tráfico de una gran urbe”<sup>109</sup>. Adorno, como Duhamel —de quien afirmó



Benjamin: "Odia el cine y no ha entendido nada de su importancia"—, se empeña en seguir juzgando las nuevas prácticas y las nuevas experiencias culturales desde una hipóstasis del Arte que les ciega para entender el enriquecimiento perceptivo que el cine nos aporta al permitirnos ver no tanto cosas nuevas, sino otra manera de ver viejas cosas y hasta la más sórdida cotidianidad. Ahí está el cine de Chaplin o el neorrealismo confirmando la hipótesis de Benjamin: el cine "con la dinamita de sus décimas de segundo" haciendo saltar el mundo carcelario de la cotidianidad de nuestras casas, de las fábricas, de las oficinas.

Pero, atención: no se trata de ningún optimismo tecnológico. Nada más lejos de Benjamin que la ilustrada creencia en el progreso. "La representación de un progreso del género humano en la historia es inseparable de la representación de la prosecución de ésta a lo largo de un tiempo homogéneo y vacío"<sup>110</sup>.

Y si del progreso técnico se trata, Benjamin va tan lejos que encuentra al concepto moderno de *trabajo* cómplice de esa ideología: "Nada ha corrompido tanto a los obreros alemanes como la opinión de que están nadando con la corriente. El desarrollo técnico es para ellos la pendiente de la corriente a favor de la cual pensaron que nadaban"<sup>111</sup>. Su análisis de las tecnologías apunta entonces en otra dirección: la de la abolición de las separaciones y los privilegios. Eso fue lo que resintió, por ejemplo, la gente que conformaba el mundo de la pintura ante el surgimiento de la fotografía, y frente a lo que reaccionó con una "teología del arte". Sin percatarse que el problema no era si la fotografía podía ser o no considerada entre las artes, sino que el arte, sus modos de producción, la concepción misma de su alcance y su función social estaban siendo transformados por la fotografía. Pero no en cuanto mera "técnica", y su magia, sino en cuanto expresión material de la nueva percepción.

La operación de *acercamiento* hace entrar en declive el viejo *modo de recepción*, que correspondían al valor "cultural" de la obra, y el paso a otro que hace primar su valor *exhibitivo*. Los paradigmas de ambos son la pintura y la cámara fotográfica, o cinematográfica, la una buscando la distancia y la otra borrándola o aminorándola, la una *total* y la otra *múltiple*. Y exigidoras por tanto de dos maneras bien diferentes de recepción: la del recogimiento y la de la dispersión. La clave del *recogimiento* quedó ya señalada más atrás cuando a propósito de las diferencias entre "narración" y novela Benjamin hace del "individuo en su soledad" el lugar propio de la novela. Y ahora añade:

“Aquél que se recoge ante una obra de arte se sumerge en ella”. Es el único modo que parece reconocer Adorno: el del yo abriéndose-sumergiéndose en la profundidad de la obra. La nueva forma de la recepción es por el contrario *colectiva* y su sujeto es la masa “que sumerge en sí misma la obra artística”. Benjamin tiene conciencia de lo escandaloso de su proposición y nos advierte que ese modo de participación artística no tiene ningún crédito, como lo acaba de demostrar la reacción de los eruditos frente al cine: “¡Las masas buscan disipación pero el arte reclama recogimiento!” Y es que se necesitaba sin duda una sensibilidad bien desplazada del etnocentrismo de clase para afirmar a la masa como matriz de un nuevo modo “positivo” de percepción cuyos dispositivos estarían en la dispersión, la imagen múltiple y el montaje. Con lo que se estaba afirmando una nueva relación de la masa con el arte, con la cultura, en la que la distracción es una actividad y una fuerza de la masa frente al degenerado recogimiento de la burguesía. Una masa que “de retrógrada frente a un Picasso se transforma en progresista frente a Chaplin”<sup>112</sup>. El espectador de cine se vuelve “experto”, pero de un tipo nuevo en el que no se oponen sino que se conjugan la actitud crítica y el goce. Colocándose en una franca oposición a la visión de Adorno, Benjamin ve en la técnica y las masas un modo de emancipación del arte.

A la relación de la masa con la ciudad —segunda pista de entrada a nuestro tema—, Benjamin accede por el camino más largo y paradójico, el de la poesía de Baudelaire. Lo que le lleva a ello es haber encontrado en esa literatura “los lados inquietantes y amenazadores de la vida urbana”. Ahí la masa aparece a través de diferentes “figuras”. La primera de ellas es la de *la conspiración*: espacio en que se cuece la rebeldía política, sobre él convergen y en él se encuentran los que vienen del límite de la miseria social con los que vienen de la bohemia, esa gente del arte que ya no tiene mecenas pero que todavía no ha entrado en el mercado. Su lugar de encuentro es la taberna, y lo que allí agrupa a obreros sin trabajo, a literatos y conspiradores profesionales, a traperos y delincuentes es que “todos estaban en una protesta más o menos sorda contra la sociedad”<sup>113</sup>. Baudelaire siente que por la taberna, por “su vaho”, pasa una experiencia fundamental de los oprimidos, de sus ilusiones y sus rabias. Y eso lo descubre Benjamin en el poema transformado en protesta contra el puritanismo de los temas y la belleza estúpida de las palabras, en la búsqueda de otro lenguaje, de otro idioma: el de la masa entre la taberna y la barricada.

Una segunda figura es la de *las huellas*, o mejor, la de la masa como “difuminación de las huellas de cada uno en la muchedumbre de la gran ciudad”. Con la industrialización la ciudad crece y se llena de una masa que, de un lado, borra las huellas, las señas de identidad de que tan necesitada vive la burguesía, y de otro cubre, tapa las huellas del criminal. Frente a estas dos operaciones de la masa urbana, la burguesía traza su estrategia en un doble movimiento que la lleva, por una parte, a encerrarse y recuperar sus huellas, sus señas, en el diseño y armado del interior; y por otra, a compensar “por medio de un tejido múltiple de registros” la pérdida de los rastros en la ciudad. En oposición al realismo que exhibe la oficina, *el interior se refugia en la vivienda*, un interior que mantiene al burgués en sus ilusiones de poder conservar para sí, como parte de sí, el pasado y la lejanía, las dos formas del distanciamiento. De ahí que sea en el interior donde el burgués dará asilo al Arte, y que sea en él donde trate de conservar sus huellas. El otro movimiento es el de los dispositivos de identificación con que se busca controlar la masa. Y van desde el marcado numérico de las casas hasta las técnicas de los detectives con las que se hace frente a la masa-asilo de los delincuentes. Con lo que la literatura policíaca se convierte en filón para estudiar lo urbano y las operaciones de la masa en la ciudad.

La tercera figura es *la experiencia de la multitud*. De ella habla Engels a propósito de la multiplicación de la fuerza que supone la concentración masiva de gentes, una fuerza reprimida y a punto de estallar. Pero al mismo tiempo la masa urbana consterna a Engels, y en esa consternación Benjamin ve la presencia de un provincianismo y un moralismo que le impiden adentrarse en la verdad de la multitud. Frente a la de Engels, la experiencia de Baudelaire es la plenamente *moderna*, la “del placer de estar en multitud”, porque a la multitud no la siente ya externa, como un algo exterior y cuantitativo, sino como algo intrínseco, una nueva facultad de sentir, “un *sensorium* que le sacaba encantos a lo deteriorado y lo podrido” pero cuya ebriedad no despojaba sin embargo a la masa “de su terrible realidad social”<sup>114</sup>. Es en multitud como la masa ejerce su derecho a la ciudad. Pues la masa tiene dos caras. Una por la que no es sino esa “aglomeración concreta pero socialmente abstracta” cuya verdadera existencia es sólo estadística. Y otra, que es la cara viva de la masa tal y como la percibió Victor Hugo, la de la multitud popular. Benjamin no se engaña cuando lee a Baudelaire, sabe que hay un socialismo esteticista, que se

limita a adular la masa proletaria sin asumir el rostro de la opresión. Pero eso no le impide reconocer en la literatura de Baudelaire un sentido/*sensorium* nuevo de la masa: la expresión de un nuevo modo de sentir.

Que de ello se trataba nos lo prueba el interés de Benjamin por las "artes menores" que colecciona Fuchs, como la caricatura, la pornografía o el cuadro de costumbres. Empujado por lo que Aguirre denomina "una nostalgia cuesta arriba", que le permite leer la trama que entreteje lo arcaico a lo moderno, Benjamin cifra en su interés por lo marginal, por lo menor, por lo popular, una creencia que los Horkheimer y Adorno juzgan mística: la posibilidad de "liberar el pasado oprimido". Pienso que justamente ahí se ubica el fondo de nuestro debate: la posibilidad misma de pensar las relaciones de la masa con lo popular. Convencidos de que la omnipotencia del capital no tendría límites, y ciegos para las contradicciones que venían de las luchas obreras y la resistencia-creatividad de las clases populares, los críticos y censores de Benjamin no pueden ver en las tecnologías de los medios de comunicación más que el instrumento fatal de una alienación totalitaria<sup>115</sup>. Lo que implicaba desconocer el funcionamiento histórico de la hegemonía y aplastar la sociedad contra el Estado negando u olvidando la existencia contradictoria de la sociedad civil<sup>116</sup>. Pero para Adorno en especial el combate parecería centrarse únicamente entre el Estado y el individuo. La afirmación no es mía, no estoy sino glosando al propio Habermas: la experiencia que desesperadamente trata de resguardar Adorno es la que viene de "la lectura solitaria y la escucha contemplativa, es decir, la vía regia de una formación burguesa del individuo"<sup>117</sup>. Por eso, al descubrir el quiebre histórico de esa cultura, Adorno piensa que todo está perdido. Sólo el arte más alto, el más puro, el más abstracto podría escapar a la manipulación y la caída en el abismo de la mercancía y del magma totalitario. Benjamin, por el contrario, no acepta que el sentido haya sido anegado, absorbido por el valor. Ya que para él "el sentido no es algo que se acrecienta como el valor", no es producido aunque sí transformado, pues depende del proceso de producción<sup>118</sup>. Y entonces la experiencia social puede tener dos caras: un oscurecimiento, un empobrecimiento profundo, y al mismo tiempo no perder su capacidad de crítica y de creatividad. Porque *experimentó* eso Benjamin supo desplazarse a tiempo de una experiencia burguesa que había dejado de ser la única configuradora de la realidad. Que en el momento en que la mercancía aparentaba "realizarse"

por completo era el mismo en que la realidad social se disgregaba comenzando a bascular del otro lado, del de las masas y su nuevo *sensorium* y su contradictorio sentido. Un desplazamiento que fue a la vez político y metodológico permitió a Benjamin ser pionero de la concepción que desde mediados de los años setenta nos está posibilitando desbloquear el análisis y la intervención sobre la industria cultural: el descubrimiento de esa experiencia otra que desde el oprimido configura unos modos de resistencia y percepción del sentido mismo de sus luchas, pues como él afirmó “no se nos ha dado la esperanza, sino por los desesperados”.

## 2. De la crítica a la crisis

La perspectiva de pensamiento inaugurada por Adorno y Horkheimer va a encontrar desarrollo, años sesenta, en Francia y de un modo particular en los trabajos de Edgar Morin cuya evolución nos permiten auscultar los síntomas que conducen al agotamiento de un paradigma analítico y la emergencia de otro. Me refiero a ese final de los sesenta en que, con el inicio de una crisis económica que aún tardará algunos años en mostrar sus verdaderos efectos, tiene lugar el estallido de una crisis de lo político cuyo campo privilegiado de despliegue va a ser lo cultural. Y aunque esa crisis de lo político en la cultura, y de toda una cultura política, va a estallar a un lado y otro del Atlántico, de París y Milán a Berkeley y México, la experiencia y la reflexión de la crisis en Francia me parece especialmente relevantes, ya que lleva a su extremo y a su quiebre la propuesta de Frankfurt. No obstante, el análisis de la crisis va encontrar su punto de mayor generalidad en los trabajos del más lúcido heredero de los de Frankfurt: Jürgen Habermas.

En la primera etapa de su análisis de la cultura de masa <sup>119</sup> la concepción que trabaja Morin debe no poco de inspiración a los de Frankfurt pero no se limita a desarrollar sus temas: entre dialéctica y ecléctica busca compaginar en cierto modo el pesimismo de aquellos con el optimismo de los teóricos norteamericanos. A diferencia de estos últimos no cree en la omnipotencia democratizadora de los medios masivos, pero en contraposición a los “apocalípticos” siente una cierta seducción por la mutación cultural que ahí se produce. La ironía que atraviesa su análisis de los mitos que configuran el campo semántico de la nueva cultura desvela en más de una ocasión la fascinación

que ejercen sobre el crítico.

*Industria cultural* nombra para Morin no tanto la racionalidad que informa esa cultura cuanto el modelo peculiar en que se organizan los nuevos procesos de producción cultural. A pesar de lo filosófico del título, *El espíritu del tiempo*, el talante del análisis elaborado en ese libro, sobre todo en su primera parte, es el de un sociólogo. Otra cosa es que en su momento el eco de esa obra cayera tan lejos de los sociólogos de la derecha como de los de izquierda. El texto de Pierre Bourdieu y J.-C. Passeron<sup>120</sup> acierta al mostrar los límites que desde el punto de vista estrictamente sociológico presentaba ese tipo de análisis, pero al generalizar sus críticas y meter el trabajo de Morin en la misma bolsa de los vulgarizadores de la ideología mass-mediática estaban demostrando su incapacidad para diferenciar lo que allí había de aporte, para ellos sin duda no recuperable, de la propuesta teórica y metodológica de Morin. Y según la cual “industria cultural” pasaba a significar el conjunto de mecanismos y operaciones a través de los cuales la *creación* cultural se transforma en *producción*. Con una ganancia que venía no sólo de la descripción socioeconómica del proceso tanto del lado de los productores como de los consumidores, sino de la negación a fatalizar el cambio desmontando así uno de los malentendidos más tenaces del pensamiento de Horkheimer y Adorno: el de que algo no podía ser arte si era industria. Morin demuestra, a propósito del cine especialmente, cómo la división del trabajo y la mediación tecnológica no son incompatibles con la “creación” artística; es más, cómo incluso cierta standarización no entraña la total anulación de la tensión creadora. Redefinido en esos términos el concepto es desfatalizado y vuelto operativo. Claro que para Adorno esa operativización quizá no fuera sino la caída del concepto en la racionalidad instrumental que intentaba precisamente denunciar. Pero como planteará Morin en un texto posterior<sup>121</sup>, aquél concepto aporta en la medida en que arrancándose a la mera negatividad permite el paso del análisis de la dimensión política de la cultura al diseño de una política o de políticas culturales, en la medida en que la negación que el concepto tematiza haga posible la apertura al pensamiento de las alternativas.

Redefinido su sentido, Morin desarrolla el análisis de la cultura de masa en dos direcciones: la estructura semántica —campo de operaciones de significación y significaciones arquetípicas— y los modos de inscripción en lo cotidiano. El avance primordial en el primer aspecto reside en la descripción

de la operación de sentido que constituye el dispositivo básico de funcionamiento de la industria cultural: la fusión de los dos espacios que la ideología dice mantener separados, esto es, el de la información y el del imaginario ficcional. Ello implicará, de una parte, un análisis histórico de las matrices culturales y las transformaciones sufridas por los campos de la prensa y la literatura, que hicieron posible la comunicación entre esos dos espacios. Y de otra, un análisis fenomenológico de los mecanismos a que esa “comunicación” da lugar. Por vez primera la comprensión de la cultura de masa se ve exigida de rastrear históricamente su relación con la “cultura folklórica”, descubriendo en el folletín “el primer medio de ósmosis”<sup>122</sup> entre la corriente realista, que elabora la novela burguesa, y la corriente fantástica que viene de la literatura popular. Además de que materialmente el folletín es ya el puente: novela escrita en la prensa, esto es, según las condiciones de producción de la escritura periodística. De manera que será en el lenguaje de la información donde hallará su matriz discursiva el nuevo imaginario, pero será en el lenguaje del melodrama de aventuras donde se gestarán las claves del nuevo discurso informativo. La industria cultural produce una *información* donde priman los “sucesos”<sup>123</sup>, esto es, el lado extraordinario y enigmático de la actualidad cotidiana, y una *ficción* en la que predominará el realismo.

En la segunda dirección —modos de inscripción en lo cotidiano— el trabajo de Morin *toma en serio lo de cultura* a la hora de pensar la industria cultural, y la define como el conjunto de “los dispositivos de intercambio cotidiano entre lo real y lo imaginario”<sup>124</sup>, dispositivos que proporcionan apoyos imaginarios a la vida práctica y puntos de apoyo práctico a la vida imaginaria. Lo que implicaba someter a la crítica un concepto de *alienación* que confundía en la misma negatividad todo lo que significara paso al imaginario, ya fuera “sueños” o diversión. Claro que la alienación existe, dirá Morin, y es mecanismo fundamental del funcionamiento de lo social, pero de ahí a convertir el proceso industrial en sí mismo en la operación constitutiva de la alienación va un trecho. Y en ese trecho en ese el que Morin “encuentra” a Freud y su propuesta sobre los mecanismos de identificación y proyección, para pensar los modos como la industria cultural responde, en la era de la racionalidad instrumental, a la demanda de mitos y de héroes. Porque si una mitología “funciona” es porque da respuesta a interrogantes y vacíos no llenados, a una demanda colectiva

latente, a miedos y esperanzas que ni el racionalismo en el orden de los saberes ni el progreso en el de los haberes han logrado arrancar o satisfacer. La impotencia política y el anonimato social en que se consumen la mayoría de los hombres reclama, exige ese suplemento-complemento, es decir, una ración mayor de imaginario cotidiano para poder vivir. He ahí según Morin la verdadera *mediación*, la función de medio, que cumple día a día la cultura de masa: la comunicación de lo real con lo imaginario.

En una serie de textos que van del año 1968 al 1973, y que fueron recogidos bajo el título de *El espíritu del tiempo II*, Morin plantea la necesidad de ligar el cambio de paradigma analítico a la comprensión de la crisis sociopolítica. La crisis apunta un redescubrimiento del *acontecimiento*<sup>125</sup>, es decir, de la dimensión histórica y la acción de los sujetos, dejando atrás una concepción de la cultura reducida a código y de la historia a estructura. Acontecimiento significa “la irrupción de lo singular concreto en el tejido de la vida social”, y la crisis aparece entonces como ese momento en que emerge el sentido de los conflictos latentes que hacen y deshacen permanentemente lo social. La crisis de finales de los sesenta revelaba “la irrupción de la enzima marginal” —los negros, las mujeres, los locos, los homosexuales, el Tercer Mundo—, poniendo a flote su conflictividad, *poniendo en crisis* una concepción de cultura incapaz de dar cuenta del movimiento, de las transformaciones del sentido de lo social. Tornando caduco un arte separado de la vida o una cultura separada de la cotidianidad que venía a “conferir y recubrir de espiritualidad el materialismo burgués”. En esa línea la experiencia más incisiva la pondrían los movimientos contraculturales de Norteamérica<sup>126</sup> y la reflexión más descarnada los situacionistas.

Retomando el pensamiento de Fourier, del joven Marx y los movimientos libertarios, los situacionistas llevan a cabo una “puesta en escena” demoledora de los modos de inscripción del poder en el tejido de la cotidianidad. Es de entrada una valoración política del tiempo considerado normalmente “muerto”, marginal a la vida política. Y bien, “no hay tiempo muerto, ni tregua entre agresores y agredidos [...]. Bajo el ángulo de la obligación, la vida cotidiana está regida por un sistema económico en el que la producción y el consumo de *la ofensa* tienden a equilibrarse”<sup>126</sup>. Y entonces las nuevas preguntas: ¿a quién puede beneficiar tanta fatiga, tanto aislamiento y tanta humillación?, ¿cómo es posible que lo que vale para mi vida cotidiana



na valga tan poco para la historia si la historia sólo cobra verdadera importancia en la medida en que organiza la cotidianidad? Y la crítica apuntará a la “sociedad del espectáculo”<sup>127</sup> que al llevar la relación mercantil hasta la cotidianidad, hasta el sexo y la intimidad, acaba *politizándolos*, esto es, convirtiéndolos en espacios de lucha contra el poder. Y ahí la reflexión de los situacionistas convergerá sobre el remezón teórico-político más formidable de los últimos años: la nueva concepción del poder elaborada por Michel Foucault. Aunque esa concepción rebasa los límites de este debate, es sumamente pertinente sin embargo el modo en que Foucault lleva a cabo la relectura de las relaciones entre cultura y política: la puesta en crisis de la teoría del Estado y sus aparatos como origen y forma de realización del poder. “Actualmente sabemos aproximadamente quién explota, hacia dónde va el beneficio, por qué manos pasa, mientras que el poder, ¿quién ejerce el poder? ¿dónde lo ejerce? ¿mediante qué relevos e instancias de jerarquía, de control, de vigilancia, prohibiciones, coacciones?”<sup>128</sup> Y aunque el Estado siga en el centro el poder *fluye*, porque no es una propiedad, sino algo que se ejerce, y de una forma especialísima desde eso que Occidente ha llamado cultura. Nunca se había revelado tan problemática la concepción de la cultura como superestructura que a la luz de esta concepción del *poder como producción* de verdad, de inteligibilidad, de legitimidad. Lo que nos remite al corazón de nuestro debate: a la negación de sentido y legitimidad de todas las prácticas y modos de producción cultural que no vienen del *centro*, nacional o internacional, a la negación de lo popular como sujeto no sólo por la industria cultural, también por una concepción dominante de lo político que ha sido incapaz de asumir la especificidad del poder ejercido desde la cultura, y ha aplastado la pluralidad y complejidad de los conflictos sociales sobre el eje unificante del conflicto de clase.

Cercana en sus propósitos iniciales a la posición de Morin y los situacionistas —crítica de aquello que nos impide pensar la movilidad de los conflictos que hace emerger la crisis—, la investigación de Jean Baudrillard resultará ser sin embargo una buena expresión de la coartada política que entraña la “dialéctica negativa” puesta en marcha por los de Frankfurt. Ya Benjamin nos había advertido contra la tentación dialéctica de colocar sobre el mismo plano ontológico el sentido y el valor. Pues bien, toda la obra de Baudrillard, especialmente a partir de *Crítica de la economía política del signo*, consistirá en tratar de demostrarnos la absoluta *disolución de los referentes* y su

transformación en agentes de una simulación generalizada. En el fin de la era de la producción y el comienzo de la era de la información la crisis se resuelve en un reciclaje del sistema que tendría su dinámica *económica* en la información como nuevo y único espacio de producción de poder y de sentido, y su legitimación *política* en la separación axiomática —Wiener, Shannon, etc.— entre información y significación. Para pensar esa transformación Baudrillard parte de un doble axioma: “a más información menos sentido” y “a más institución menos social”<sup>129</sup>. Como para los de Frankfurt la racionalidad instrumental, que des-encantó la naturaleza, acabó desencantando las relaciones sociales hasta devorar al sujeto y a la propia razón, así para Baudrillard “las instituciones que han jalonado los progresos de lo social (urbanización, concentración, producción, trabajo, medicina, escolarización, seguridad social, etc.) producen y destruyen lo social en el mismo movimiento”<sup>130</sup>. Movimiento cuya clave está en el proceso de *abstracción*, esto es, de destrucción del intercambio simbólico y ritual del que han vivido todas las sociedades hasta ahora. Y la abstracción halla su “realización” en la informatización generalizada. Y convertida en *modelo* la información devora lo social. Por dos caminos. Uno, destruyendo la comunicación al convertirla en pura escenificación de sí misma: en simulacro. Algo de eso ya había sido afirmado por McLuhan al plantear que «el medio devora al mensaje». Solo que ahora el proceso va más lejos: el mensaje ha terminado por devorar lo real. Y aboliendo la distancia entre la representación y lo real, la simulación en los medios —en especial en la televisión— llega a producir “un real más verdadero que lo real”. Y dos, poniendo a funcionar, des-atando el proceso de entropía que subyace en la masa. Frente a los que pensaban que inyectándole información a la masa liberarían su energía, lo que ha ocurrido ha sido lo contrario: “La información produce más masa cada vez”, una masa más atomizada, más lejana a la explosión, lo verdaderamente producido es “la implosión de lo social en las masas”<sup>131</sup>.

Ante ese “hecho”, según Baudrillard irreversible, ya no es posible refugiarnos en las viejas teorías de la manipulación, porque —y aquí se hace visible el “salto al vacío” político que separa profundamente el pensamiento de Baudrillard del de los situacionistas y de Foucault —la inercia, la indiferencia, la pasividad de las masas no es efecto de ninguna acción del poder, sino *el modo propio de ser* de la masa. ¿No nos recuerda demasiado esa idea a aquella de “lo que parecía decadencia de

la cultura es su puro llegar a sí misma” de Adorno? Baudrillard nos lo corrobora: la indiferencia política y la pasividad, su *silencio*, es el modo de actividad de las masas. ¿Y de qué habla ese silencio? Habla del *fin de lo político*, dice “que ya no es posible hablar en su nombre, ya no son una instancia a la que nadie pueda referirse como en otro tiempo a la clase o al pueblo”<sup>132</sup>. Era de prever. Librados a la dinámica *propia* de la dialéctica negativa, la racionalidad instrumental o el simulacro no paran hasta devorarlo *todo*. Claro que para que esa lógica funcione habrá que eliminar las contradicciones que vienen de más allá de la técnica o las instituciones. Pero entonces a lo que la implosión de la masa o la cultura, en su infinita capacidad de absorción de los conflictos, nos enfrenta es a una formidable coartada: ¿fue del análisis del proceso histórico, como se llegó a la decadencia de la cultura y a la imposibilidad de lo político, o fue mas bien de una situación particular y una experiencia de degradación cultural y de impase político de donde se partió para hipostasiarlos?

Un intento de no hipostasiar la crisis sino de interrogarla es el de Habermas, que colocando la crisis de lo político como eje, llega sin embargo a conclusiones muy distintas. Lo que constituye a (la instancia de) lo político en eje de la crisis que mina en la actualidad al capitalismo es la imposibilidad de que lo económico asegure por sí mismo la integración social necesaria. Nunca el mercado cumplió por sí solo esa función y siempre necesitó del Estado en el aseguramiento de las condiciones generales de la producción. Pero a lo que asistimos hoy es a otra cosa: “Hoy el Estado debe cumplir funciones que no pueden explicarse invocando las premisas de persistencia del modo de producción ni deducirse del movimiento inmanente del capital”<sup>133</sup>. Ese desplazamiento da a su vez lugar, como lo señalaron los situacionistas, a nuevos problemas de legitimación que se sitúan en el terreno de “las luchas que se libran por la distribución y la reproducción”. El ciclo largo de las crisis económicas es reemplazado ahora por la crisis permanente que implica la inflación y el déficit de las finanzas públicas. Que es el costo, en términos económicos y de racionalidad administrativa, de la búsqueda por satisfacer con servicios —de salud, educación, seguridad, comunicación, etc.— la “creciente necesidad de legitimación” que sufre el sistema. Y la informatización generalizada de la sociedad reduciendo los problemas políticos a problemas técnicos, esto es, de acumulación y organización de la información, ¿no tendrá nada que ver con ese “déficit de

racionalidad" de qué habla Habermas? Pero entonces no se trataría de "la muerte" de lo político, sino de su suplantación y reemplazo: la informática aportando el suplemento de racionalidad que necesita la Administración.

Pero la crisis no es sólo de racionalidad administrativa. Es la misma dominación de clase la que queda al descubierto, y ya no sólo para intelectuales y militantes, sino para las grandes masas que empiezan a percibir en las formas del intercambio el ejercicio de una coacción social. Ahí reside la *crisis de legitimación* propiamente dicha: en que desbordado en su función de instrumentalidad de lo económico el sistema político es obligado a asumir explícitamente tareas ideológicas. Con el consiguiente rechazo que ello genera y la movilización que produce en el ámbito de lo cultural. La expansión del Estado, que era percibida como ineluctable e imparable tanto por Adorno en la figura de la aplastante administración mercantil de la cultura, como por Baudrillard en la figura de la abstracción creciente de las instituciones y la simulación informacional, es según Habermas resentida conflictivamente y resistida activamente desde el ámbito de la cultura. Y ello porque es ahí donde es puesto al descubierto el que "no existe una producción administrativa del sentido". La cultura es así rescatada como espacio estratégico de la contradicción, como lugar donde el déficit de racionalidad económica y el exceso de legitimación política se transforman en *crisis de motivación o de sentido*. La implosión de lo social en las masas, de que habla Baudrillard, como la explosión de las expectativas de que habla el último Bell, o el declive de lo público de que habla Sennett<sup>134</sup>, apuntan en la misma dirección, pero a diferencia de los tres la crisis cultural para Habermas no se identifica con el fin de lo político, sino con su transformación cualitativa. La nueva valoración de la cotidianidad, el moderno hedonismo o el nuevo sentido de la intimidad no son únicamente operaciones del sistema, sino nuevos espacios de conflictos y expresiones de la nueva subjetividad en gestación: "La manera en que nos representamos la revolución evoluciona también e incluye el proceso de formación de una nueva subjetividad"<sup>135</sup>.

Tiene razón Bell cuando percibe la emergencia de un nuevo tipo de contradicciones entre una *economía* regida todavía por la racionalidad del rendimiento y la disciplina, y una cultura que coloca la espontaneidad y la experimentación personal como el valor supremo. Y entonces es cierto que sin el hedonismo que estimula la cultura de masa la industria capitalista se derrumbaría, pero lo es también que ese hedonismo

mina las bases de la obediencia y la disciplina cotidianas que eran la base de la moral burguesa<sup>136</sup>. Y tiene razón Richard Sennett cuando denuncia el desgaste creciente de aquella vida pública que constituía la base de la organización democrática y la participación social. Pero en su larga crítica de la huida hacia la intimidad y la privatización, en su brillante análisis del narcisismo moderno<sup>137</sup>, Sennett olvida algo fundamental: lo que ese retiro hacia el yo y las cuestiones personales pueden tener de des-afección y hasta de ruptura con los intereses generales de un sistema que camina cada día sofisticada y tenazmente hacia el recorte de derechos de los sujetos individuales y colectivos.

Cuando la crítica de la crisis “convoca” a la crisis de la crítica es el momento de redefinir el campo mismo del debate.

#### IV. Redescubriendo al pueblo: la cultura como espacio de hegemonía

Nada expresa mejor el alcance y la incidencia que en el terreno teórico tiene la crisis que el redescubrimiento de lo popular efectuado en los últimos años. Como si la vieja y denostada categoría se recargara de sentido merced a no sabemos muy bien qué procesos y nos desafiara a descubrir la dimensión de lo real histórico y lo real social que ahí permanece pujando por hacerse pensar. Más allá de las modas —que a su manera hablan también de lo que enmascaran y sobre lo que en últimas se apoyan secretamente—, la vigencia recobrada por lo popular en los estudios históricos, en las investigaciones sobre la cultura y sobre la comunicación alternativa, o en el campo de la cultura política y las políticas culturales, marca una fuerte inflexión, un jalón nuevo en el debate y algunos desplazamientos importantes. Para delimitarlos comenzaremos por estudiar los nuevos contornos que en la investigación histórica adquiere la figura del pueblo. No se trata de un acrecentamiento del saber en cifras y datos, sino de un primer desplazamiento que reubica el “lugar” de lo popular al asumirlo como parte de la memoria constituyente del proceso histórico, presencia de un sujeto-otro hasta hace poco negado por una historia para la que el pueblo sólo podía ser pensado “bajo el epígrafe del número y el anonimato”<sup>138</sup>. Junto a ese cambio de la perspectiva histórica se abre paso una transformación en la sociología —la que hacen visibles las sociologías de la cultura y de la vida cotidiana— y la antropología: de la demología a la antropología urbana. En conjunto, lo que se empieza a producir es un descentramiento del concepto mismo de cultura, tanto en su eje y universo semántico como en el pragmático, y un rediseño global de las

relaciones cultura/pueblo y pueblo/clases sociales. En ese rediseño va a jugar un papel importante el reencuentro con el pensamiento de Gramsci que, por encima de las modas teóricas y los ciclos políticos, logra actualmente una vigencia que había sido secuestrada o ignorada durante largos años.

## 1. El pueblo en la otra historia

El pueblo, palabra vaga, poco querida de los historiadores. Y sin embargo hoy volvemos a descubrir la realidad y el peso histórico de actores sociales de contornos mal definidos: los jóvenes, las masas, la opinión pública, el pueblo.

Jacques Le Goff

Un cambio en la perspectiva histórica sobre lo popular implicaba la relectura del período en que, para Occidente, lo popular se constituye en cultura: la Edad Media. Relectura que procediendo a su desromantización hizo cuentas también con la visión racionalista. Es el objetivo explícito de los trabajos de Le Goff, quien se ha atrevido a colocarlo como título de la obra que recoge sus trabajos más recientes, *Pour une autre Moyen Age*. Y lo primero que deja sin piso el acercamiento a esa otra Edad Media es el hiato establecido por el racionalismo entre medioevo y modernidad, no para retornar a una continuidad evolucionista, sino para dar cuenta de los movimientos históricos de largo alcance como son precisamente los movimientos culturales, aquellos en los que lo que se transforma es el sentido mismo del tiempo, la relación de los hombres con el tiempo en cuanto duración en la que se inscribe el sentido del trabajo, de la religión y sus discursos. Es otro "largo de onda" el que permite captar la voz —y no sólo el "ruido"— de unos emisores no audibles en la "frecuencia" de los cortes históricos establecidos por los que han escrito la historia a golpes, y a sueldo, de los vencedores. En esa otra larga duración, Edad Media deja de ser el tiempo de la leyenda negra tanto como el de la leyenda aurea, y pasa a ser el tiempo "que creó la ciudad, la Nación, el Estado, la Universidad, el molino y la máquina, la hora y el reloj, el libro, el tenedor, la ropa, la persona, la conciencia y, finalmente, la Revolución"<sup>139</sup>. Un tiempo que empatiza con nuestra "modernidad extraviada" en forma de sociedad preindustrial, deno-

minación en la que el “pre” más que una ruptura señala la materia prima y el pasado primordial. Hacer historia de eso significaba hacer *historia cultural*, y “ en la búsqueda del hilo conductor, de la herramienta de análisis y de investigación encontré la oposición entre cultura erudita y cultura popular”<sup>140</sup>. Atención a las implicaciones de esa cita: lo popular para Le Goff no es el tema, sino el *lugar metodológico* desde el cual releer la historia no en cuanto *historia* de la cultura, sino en cuanto historia cultural.

El procedimiento analítico girará sobre dos movimientos: el del enfrentamiento y el del intercambio. La Edad Media *profunda* es aquella en que lo popular se constituye a un tiempo desde el conflicto y desde el diálogo. Los dispositivos del conflicto son más notorios y visibles, se dejan analizar mejor, en la alta Edad Media, en la que “el peso de la masa campesina y el monopolio clerical son las dos formas esenciales que actúan sobre las relaciones entre medios sociales y niveles culturales”<sup>141</sup>. A la emergencia de la masa campesina como grupo de presión cultural —gestor de la “cultura folklórica”— se enfrenta el clero, dueño de la cultura escrita. Pese al esfuerzo de adaptación que la propagación del cristianismo exige y a la complicidad que de hecho las culturas campesinas encontraban en ciertos rasgos de la mentalidad de los clérigos, la cultura clerical choca de frente con la cultura de las masas campesinas. Choque que se sitúa básicamente en el conflicto entre el racionalismo de la cultura eclesiástica —separación tajante del bien y el mal, de lo verdadero y lo falso, los santos y los demonios— y la equivocidad, la ambigüedad que permea toda la cultura folklórica por su creencia en fuerzas que son ahora buenas y después malas, en un estatuto movedizo y cambiante puesto que más pragmático que ontológico de lo verdadero y lo falso. De manera que el dualismo maniqueo y el esquematismo aparecen paradójicamente no como modos originalmente populares, sino mas bien impuestos desde la tradición erudita. Resistida, y no pocas veces desafiada, la cultura oficial, replica de tres maneras: la *destrucción* de los templos, los objetos, las formas iconográficas de los dioses, etcetera; la *obliteración* o abolición de prácticas, ritos, costumbres, devociones; y la *desnaturalización* o deformación de las mitologías y las temáticas folklóricas que, resemantizadas, son recuperadas por la cultura clerical.

Pero ni el conflicto ni la represión paralizan el intercambio. A veces incluso lo estimulan, ya que al poner muy cerca, “cuerpo a cuerpo”, las culturas enfrentadas las *exponen*. Con el



tiempo la oposición va dando lugar a un *diálogo* hecho “de presiones y represiones, de préstamos y rechazos” entre Cristo y Merlín, santos y dragones, Juana de Arco y Melusiana. Le Goff advierte que tanto el *sabbat* como la Inquisición aparecen sólo cuando la simbiosis se rompió, mientras que durante diez siglos tuvo lugar el gran diálogo entre lo escrito y lo oral que transformó los relatos populares en las *leyendas* con que los señores feudales empiezan a contar y escribir su historia, el mismo diálogo que impregna de lo maravilloso popular los relatos evangélicos que proclaman los clérigos convirtiendo a los santos en hadas y a los demonios en fantasmas.

El aporte de Le Goff estriba en haber logrado rescatar la dinámica propia del proceso cultural: la cultura popular haciéndose en una dialéctica de permanencia y cambio, de resistencia y de intercambio. Sobre textos y contextos del siglo XVI, M. Bajtin y C. Ginzburg investigan también la dinámica cultural pero para estudiar no el proceso de constitución de lo popular, sino la configuración a que ha llegado ya esa cultura y sus modos de expresión. Ambos abordan lo popular desde dentro: Bajtin poniendo el acento en lo que la cultura popular tiene de extraña, de paralela a la oficial, de *otra*; Ginzburg indagando en las resistencias su capacidad de asumir el conflicto activa, creativamente.

Lo que Mijail Bajtin investiga es lo que en la cultura popular al oponerse a la oficial la cohesiona, lo que al constituir la segrega. Por eso su estudio se centra en la investigación del *espacio propio*, que es la plaza pública —“el sitio en que el pueblo lleva la voz cantante”— y el *tiempo fuerte* que es el carnaval. La *plaza* es el espacio no segmentado, abierto a la cotidianidad y al teatro, pero un teatro sin distinción de actores y espectadores. A la plaza la caracteriza sobre todo un lenguaje; mejor: la plaza es un lenguaje, “un tipo particular de comunicación”<sup>142</sup>, configurado en base a la ausencia de las constricciones que especializan los lenguajes oficiales ya sea el de la Iglesia, el de la Corte o el de los tribunales. Un lenguaje en el que predominan, en el vocabulario y los ademanes, las expresiones *ambiguas*, ambivalentes, que no sólo acumulan y dan salida a lo prohibido, sino que al operar como parodia, como degradación-regeneración, “contribuían a la creación de una atmósfera de libertad”. Groserías, injurias y blasfemias se revelan condensadoras de las *imágenes* de la vida material, y corporal, que liberan lo grotesco y lo cómico, los dos ejes expresivos de la cultura popular.

Después de mucho indagar y preguntarme por el sentido que tiene la atribución del *realismo* a lo popular, y de encontrar casi siempre en esa atribución una fuerte proyección del etnocentrismo de clase, encontré en la caracterización que del “realismo grotesco” hace Bajtin una pista fecunda. Se trata de un realismo que se sitúa en los antípodas de lo que un racionalismo disfrazado le ha endilgado normalmente a lo popular: el *modo grotesco* funciona por exageración y degradación y no por calco. De forma que lo que por medio de esas operaciones se rescata no es una mera afirmación de lo real, sino una *topografía* que afirma como realidad última y esencial el cuerpo-mundo y el mundo del cuerpo, esto es, “la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto”<sup>143</sup>. Una topografía que actúa como valoración de lo bajo —la tierra, el vientre— frente a lo alto —el cielo, el rostro—, que afirma *lo inferior* porque “lo inferior es siempre un comienzo”. Frente al realismo que nosotros conocemos, o mejor reconocemos como tal, que es un naturalismo racionalizado según el cual cada cosa es una cosa pues se halla separada, acabada y aislada, el realismo grotesco afirma un mundo en que el cuerpo aún no ha sido separado y cerrado, ya que lo que hace que el cuerpo sea cuerpo son precisamente aquellas partes por las que se abre y comunica con el mundo: la boca, la nariz, los genitales, los senos, el ano, el falo. Por eso es tan valiosa la grosería, porque es a través de ella que se expresa lo grotesco: el realismo del cuerpo.

El *carnaval* es aquel tiempo en que el lenguaje de la plaza alcanza el paroxismo, o sea, su plenitud, la afirmación del cuerpo del pueblo, del cuerpo-pueblo y su *humor*. Qué dicente la confusión en castellano del humor como líquido visceral —los secretos humores del cuerpo que analizan los galenos— y el humor resorte expresivo de la parodia y la ridiculación. Eso es *lo cómico* antes de que se convirtiera en “género menor”: la parodia hecha cuerpo, carnaval. Con sus dos dispositivos claves en la risa y la máscara. La *risa* no en cuanto gesto expresivo de lo divertido, de la diversión, sino en cuanto oposición y reto, desafío a la *seriedad* del mundo oficial, a su ascetismo por el pecado y su identificación de lo valioso con lo superior. La risa popular es, según Bajtin, “una victoria sobre el miedo”, ya que nace justamente de tornar risible, ridículo, todo lo que da miedo, especialmente lo sagrado —del poder, de la moral etc.—, que es de donde procede la censura más fuerte: la interior. Mientras la seriedad empata con el miedo, lo prolonga y proyecta, la risa

conecta con la libertad. Umberto Eco trabaja y desarrolla esa misma relación cuando al final de *El nombre de la rosa* pone en boca del ciego monje bibliotecario el más formidable alegato en que se haya recogido la posición de la Iglesia medieval, de la cultura oficial, frente a la risa. El alegato justifica la censura de la Iglesia sobre un misterioso libro, el más nefando de todos los libros, ya que en él la risa es valorada como modo de expresión que corresponde a un modo de verdad. Y contra eso la Iglesia tiene dos “razones” de peso: que “la risa libera al aldeano del miedo al diablo, porque en la fiesta de los tontos también el diablo aparece como pobre y tonto”, y que aquel libro “habría justificado la idea de que la lengua de los simples es portadora de algún saber”<sup>144</sup>. La máscara, el otro dispositivo de lo cómico y del carnaval, dice aún más plenamente la negación de la identidad como univocidad. La máscara está en la misma línea de operación que los sobrenombres y los apodos: ocultación, violación, ridiculización de la identidad, y al mismo tiempo realiza el movimiento de las metamorfosis y las reencarnaciones, que es el movimiento de la vida. Pero la máscara juega también sobre un otro registro de sentido, es estratagema de encubrimiento y disimulación, de engaño a la autoridad y volteamiento de las jerarquías.

Sobre otros textos, muy diferentes a los de Rabelais pero del mismo siglo, los que recogen el juicio y la condena de un molinero por un tribunal de la Inquisición, Carlo Ginzburg ha investigado la dinámica cultural que permitió al molinero Menocchio en un pueblecito de la Italia del siglo XVI elaborar una visión del mundo que condensa la resistencia activa de las clases populares de ese tiempo. La pista de entrada se halla en la discrepancia profunda y constante entre el mundo de que hablan las preguntas de los jueces y el mundo de las respuestas de Menocchio. Este último a su vez formado por dos estratos sobre los que se apoya la irreductibilidad y creatividad del molinero: un núcleo de creencias populares autónomas, de “oscuras mitologías campesinas” de remota tradición oral, y una sorprendente pero clara convergencia de las ideas y posiciones de Menocchio con las de los intelectuales más progresistas de la época. Comprender la “discrepancia” desde la que se produce la visión del molinero implica estudiar a la vez la *memoria* y la *circularidad cultural* de las que se alimenta esa visión. Hacia lo cual no hay más acceso que mediante la reconstrucción del *modo de leer* de Menocchio, ese lugar donde memoria y circulación son activadas.

Lo que ha hecho posible la lectura que Menocchio efectúa de unos pocos libros no es tanto la genialidad del molinero —y ello no porque un molinero no pueda ser genial—, sino la convergencia de la imprenta y la Reforma. La imprenta posibilitando que los libros lleguen hasta las aldeas campesinas, permitiendo así la *confrontación* con las ideas que venían de la tradición oral, y proporcionando un *suministro de palabras* con que “expresar la oscura e inarticulada visión del mundo que le bullía en su fuero interno”<sup>145</sup>. La Reforma dándole audacia para atreverse a hablar y contar sus sentimientos a los vecinos de la aldea y defenderlos ante el tribunal de la Inquisición. Qué diferente la manera como Ginzburg entiende el papel jugado por la imprenta al que le atribuye la concepción mcluhaniana: ninguna fuerza intrínseca a la tecnología que desde sí misma explique nada, sino proceso de liberación de una energía social que estalla en la articulación de la expansión de la lectura, que la imprenta permite llegar más allá del reducto-monopolio de los doctos, con el radicalismo cultural que se expresa y refuerza en la Reforma, es decir, con los movimientos sociales que hallan su modo de expresión, en ese tiempo, a través de la lucha religiosa.

A partir de esos procesos que hacen posible la lectura, tanto objetiva como subjetivamente, Menocchio lee *desviadamente* lo que lee. Y que son unos pocos libros nada “originales”: vidas de santos, un poema burlesco, un florilegio bíblico, un libro de viajes, una crónica, el Corán y el Decameron. La clave de la lectura efectuada no viene tampoco de los libros mismos. “Más importante que el texto es la clave de lectura, el tamiz que Menocchio interponía inconscientemente entre él y la página impresa: un tamiz que pone de relieve ciertos pasajes y oculta otros, que exasperaba el significado de una palabra aislándola del contexto, que actuaba sobre la memoria de Menocchio deformando la propia lectura del texto”<sup>146</sup>. La eficacia de ese tamiz nos saca de los textos y nos obliga a bucear en la memoria cultural campesina, no para encontrar en ella lo que el molinero le hace decir a los textos, sino la fuente del conflicto que origina la *desviación*, esto es, la mezcla del choque y el diálogo entre lo oral y lo escrito planteada por Le Goff. Sólo desde ahí es explicable la presencia en la concepción elaborada por Menocchio de una tolerancia religiosa radicalmente extraña a la intolerancia de los inquisidores, una finísima sensibilidad a los diferentes modos de injusticia de los ricos y las formas de mercantilización de lo religioso, una tendencia a soslayar la

dimensión dogmática de la religión y a quedarse con la exigencia moral que empataba con su tradición, y una utopía "ingenua" que le llevaba a desear "hubiese un mundo nuevo y otro modo de vivir".

Leyendo a Ginzburg uno no puede negar a ratos la sensación de que el investigador también ejerce una lectura "desviada", es decir, que recompone un cuadro en el que la cultura popular resulta demasiado coherente y la visión de Menocchio excesivamente progresista. Y sin embargo la riqueza y la precisión de la reconstrucción del contexto histórico sociocultural y del proceso de maduración de las ideas de Menocchio nos aseguran de la veracidad y la justeza de las conclusiones a las que llega el historiador. En últimas, la sensación a que aludo remite quizá más, mucho más, a nuestra complicidad con esa deformación que ha convertido la afirmación de Marx —las ideas dominantes de una época son las ideas de la clase dominante— en la justificación de un etnocentrismo de clase según el cual las clases dominadas no tienen ideas, no son capaces de producir ideas. Está tan arraigada en nosotros esa deformación que el que un oscuro molinero de una aldea italiana del siglo XVI sea capaz de pensar "con su cabeza", o como él mismo dice de "sacar opiniones de su cerebro", nos produce un escándalo. Sólo por enfrentarnos a eso el aporte de la investigación de Ginzburg a la comprensión del funcionamiento de las culturas populares sería importante, pero además del trabajo del historiador la investigación de Ginzburg ofrece un modelo metodológico para abordar la lectura como espacio de despliegue del conflicto y la creatividad cultural de las clases populares.

A partir del siglo XVII las cosas van a cambiar grandemente para el mundo popular. Las razones del cambio así como los nuevos modos de represión que se ponen en marcha han sido estudiados por R. Muchembled<sup>147</sup> en lo que concierne a Francia, pero su estudio ofrece una perspectiva básica para comprender los procesos de represión y enculturación en la Europa de los siglos XVII y XVIII. Con las guerras de religión, que refuerzan el "sentimiento nacional" y promueven la emancipación de los mercados, se produce una transformación política de largo alcance: el inicio de la configuración del Estado moderno en base a la unificación del mercado y la centralización del poder<sup>148</sup>. Es un movimiento que a la vez que demarca las fronteras con el exterior abate todo tipo de demarcación o frontera que fragmente el interior. Destruyendo o suplantando la pluralidad de mediaciones que tejían la vida de las comunidades

o regiones, el Estado se va a erigir en institución-providencia que religa a cada ciudadano con la autoridad central del soberano y vela por el bienestar y la seguridad de todos. La dinámica propia de las culturas populares se va a ver entrabada primero y paralizada después por esa nueva organización de la vida social. A la destrucción económica de su cuadro de vida por la penetración lenta de la organización mercantil vendrá a añadirse una red de dispositivos que recortan progresivamente la autonomía de las comunidades regionales en lo político y lo cultural. Poco a poco las diferencias culturales se convierten en, o mejor son miradas como, amenazas al poder central que a través de la unificación del idioma y la condena de las supersticiones busca la constitución de una cultura nacional que legitime la unificación del mercado y la centralización de las instancias del poder. Desde mediados del siglo XVII se empieza a producir una ruptura del equilibrio político que hacía posible la coexistencia de dinámicas culturales diferentes, y se pone en marcha “un movimiento de aculturación de las masas” hacia un modelo general de sociabilidad. Es en este punto en el que la investigación de Muchembled representa un avance más significativo al descubrir en los dispositivos de represión de las culturas populares ya desde finales del siglo XVII algunos de los rasgos preparatorios de la masificación cultural que se desplegará visiblemente desde el siglo XIX, y cuya dinámica de homogenización sólo mostrará su verdadero alcance en la actualidad. Como si el proceso de destrucción de las diferencias culturales regionales, vía a la creación de las culturas nacionales, llevara ya en sí la semilla de su propia negación: la construcción de una cultura supra o transnacional. Perspectiva que permite comprender cómo la destrucción de las fiestas o la persecución de las brujas empata sin hiato alguno con la enculturación que realizan la literatura de cordel, la puesta en circulación de una iconografía y la transformación de los espectáculos populares. Esa enculturación será estudiada con detalle en la segunda parte.

Desde una línea de análisis que roza a ratos el culturalismo pero que proporciona sin embargo una riquísima información, P. Burke<sup>149</sup> estudia el proceso de enculturación del mundo popular y distingue en él dos etapas: una primera que va de 1500 a 1650 y durante la cual el agente de la enculturación es el clero; y una segunda, de 1650 a 1800, en la que el agente primordial es ya plenamente laico. La primera está movilizadora por el surgimiento de la Reforma protestante y la Contrarreforma católica que, desde propuestas dogmáticas y métodos de acción

diferentes, convergen sin embargo en el mismo objetivo de purificar las costumbres de los restos que aún quedan de paganismo. Y ello tanto en lo que respecta a las representaciones y prácticas religiosas como en las demás prácticas culturales desde las baladas a las danzas pasando por la medicina. Las críticas de Erasmo a los predicadores *populares* son una buena muestra de esa convergencia: nada de tolerancia con la superstición o con los modos de expresión en que ella se esconde, y por tanto ninguna concesión al lenguaje vulgar, y sobre todo “ninguna búsqueda de emoción o de historias que puedan hacer reír”. Después de lo que los trabajos de Bajtin y Eco nos han permitido comprender sobre el lenguaje y la risa del pueblo, se entiende mejor el sentido de ese “ponerse serio” de la religión y de la búsqueda a toda costa de una reforma de costumbres que rompa el mestizaje de lo sagrado y lo profano. El racionalismo que ya Le Goff detectaba como el ingrediente clave de la cultura clerical en la alta Edad Media va a tornar, ahora sí, difícil los intercambios. Católicos y protestantes espían en las danzas y los juegos, en las canciones y los dramas, aquellas peligrosas emociones, oscuros sentires y secretas pasiones que dan asilo a la superstición. Con diferencias entre católicos y protestantes, que comportan sin embargo no pocas contradicciones. Según lo prueban los testimonios reunidos por Burke, mientras los católicos buscan la *modificación* de las costumbres, los protestantes se empeñan en una *abolición* completa de las tradiciones y la moral popular, y ello en nombre de la “nuevas virtudes” cristianas como la sobriedad, la diligencia y la disciplina, es decir, las que componen la mentalidad requerida por la productividad. Hablo de contradicciones en el sentido de que si bien los protestantes en un principio alentaron las revueltas campesinas, muy pronto se convirtieron en sus enemigos y los primeros en tratar de romper las relaciones entre fiesta y revuelta popular mediante una separación radical entre celebración religiosa y fiesta popular. Al mismo tiempo que dan entrada en sus celebraciones al idioma que habla la gente aboliendo el latín, y a un cierto tipo de canción popular para musicalizar los himnos religiosos, los protestantes se vuelven más y más intolerantes con todo lo que en la moral de la gente entraña supervivencias de la vieja cultura, como la espontaneidad, el rechazo al ahorro que alienta su generosidad y un cierto gusto por el desorden y el relajó.

En la segunda etapa, más importante que la represión es el proceso de laicización, el des-encantamiento del mundo indu-

cido por la expansión de los nuevos modos de conocer y trabajar, y que vienen a radicalizar la ruptura entre la cultura de la minoría y la de la mayoría. Tanto Calvino como Carlos Borromeo, anota Burke, *creían* en el poder de la magia; en la segunda etapa la magia más que una herejía será considerada una tontería: algo que ya no tiene sentido. Y las supersticiones en lugar de ser vistas como falsa religión pasarán a ser miradas primero y estudiadas después como prácticas *irracionales*. De otro lado, la división del trabajo y la estandarización de ciertos utensilios —cerámica, relojes, sábanas— y la organización de los espectáculos por instancias institucionales van dejando sin piso la red de intercambio de que se alimentaban las culturas populares.

A investigar ese “quedar sin piso”, la erosión de la “economía moral de la plebe”, ha dedicado Edward Palmer Thompson un trabajo de historia que renueva radicalmente la concepción que se tenía de las relaciones entre movimientos sociales y dinámica cultural. Para Thompson no es posible una historia de la clase obrera sin que ella asuma la memoria y la experiencia popular, y no sólo a modo de antecedente en el tiempo, sino de constituyente del movimiento obrero en sí mismo. Propuesta que implica repensar los tres conceptos básicos: el de clase, el de pueblo y el de cultura<sup>150</sup>. Una clase social es, según Thompson, un modo de experimentar la existencia social y no un recorte casi matemático en la relación a los medios de producción. “La clase aparece cuando algunos hombres, como resultado de experiencias comunes (heredadas o compartidas) sienten y articulan la identidad de sus intereses entre ellos y contra otros hombres cuyos intereses son diferentes (y corrientemente opuestos) a los suyos”<sup>151</sup>. Clase es pues una categoría histórica más que económica. Y decir eso significa romper tanto con el modelo estático marxista que deriva las clases, su posición y hasta su conciencia, mecánicamente de su lugar en las relaciones de producción, como con el modelo de una sociología funcionalista que reduce las clases a una estratificación cuantitativa en términos de salarios, de tipos de trabajo o niveles de educación. Desde ambos lados la tendencia es a pensar las clases como “entidades”. Pero “las clases no existen como entidades separadas que miran en derredor, encuentran una clase enemiga y empiezan luego a luchar. Por el contrario, las gentes se encuentran en una sociedad estructurada en modos determinados, experimentan la explotación, identifican puntos de interés antagónico, comienzan a luchar por estas cuestiones y *en el pro-*



*ceso de lucha se descubren como clase*"<sup>152</sup>. Rompiendo con una tenaz tradición historiográfica, Thompson replantea las relaciones pueblo/clase al descubrir en la plebe de los motines preindustriales un sentido político hasta ahora soslayado o negado explícitamente. Pero es que la dimensión política del motín no es legible directamente en las acciones y sólo puede ser captada *refiriendo el motín a la cultura* de la que hace parte: una cultura popular que Thompson duda en calificar como cultura "de clase" pero que sin embargo "no puede entenderse por fuera de los antagonismos, adaptaciones y (en ocasiones) reconciliaciones dialécticas de clase". Si en lugar de juzgar, desde una noción dogmática de lo político, los modos de lucha de la plebe, se inscriben esos modos en los antagonismos que expresa y dialectiza su cultura, descubriremos que es desde "el campo de fuerzas de la clase" desde donde reciben su sentido, se aglutinan y hasta adquieren coherencia política las diferentes prácticas: desde los motines hasta la picaresca mofa de las virtudes burguesas, el recurso al desorden, el aprovechamiento sedicioso del mercado, las blasfemias en las cartas anónimas, las canciones obscenas y hasta los relatos de terror. Pues todos ellos son modos y formas de hacerle frente a la destrucción de su "economía moral" y de impugnar la hegemonía de la otra clase simbolizando políticamente su fuerza. En la cultura popular que vive el tránsito de los siglos XVIII al XIX, Thompson desnuda una contradicción, soslayada también y fundamental para entender incluso hoy el funcionamiento de la hegemonía. Es la contradicción entre el conservadurismo de las formas y la rebeldía de los contenidos, una "rebeldía en nombre de la costumbre" que paradójicamente expresa una forma de defender la identidad. Debíamos esperar hasta la crisis que atraviesa hoy la idea de *progreso* para entender el sentido de esa contradicción, y el "arsenal de protesta" que hay en muchas de las prácticas y los ritos populares, invisible arsenal para quien desde una noción estrecha de lo político se empeña en *politizar* la cultura desconociendo la carga política que esconden no pocas de las prácticas y las expresiones culturales del pueblo.

A Thompson se le critica el énfasis puesto en la continuidad de la conciencia rebelde, y el ver señas de resistencia allí donde otros no ven sino muestras de irracionalidad<sup>153</sup>. Pero es difícil romper con una obstinada tradición sin verse obligado a extremar ciertas posiciones. El remezón a que ha sometido ciertas seguridades y las pistas que ese remezón abre bien compensan sin embargo los énfasis que haya que corregir.

Un último avance en la “revisión” de la idea sobre lo popular desde los estudios históricos es el que proporciona la tematización del gusto, de la sensibilidad y la estética populares. Hasta hace bien poco lo popular era hasta tal punto considerado lo contrario de lo culto que de todo aquello que olier a “cultura” lo popular aparecía automáticamente descartado. En los libros de historia podíamos informarnos acerca de las formas de vestir o comer, de la música que gustaban o de cómo organizaban sus viviendas los ricos; acerca de los pobres sólo nos contaban su estupidez o sus revueltas, su explotación, su resentimiento y sus levantamientos: todo ello sin cotidianidad claro está, y sin sensibilidad. Hago caricatura pero creo que bien reconocible. Por eso resulta tan renovador un estudio como el de Zeldin<sup>154</sup>, en el que la investigación del último siglo —1848 a 1948— en Francia no informa sólo sobre el buen gusto, sino también sobre el “mal gusto”, y en el que forman parte de lo que ahí aparece como cultura tanto los modos oficiales de entender la salud como los populares, y la decoración del hábitat de los barrios obreros y hasta el humor. ¡Al menos la “historia” parece haber dejado de confundir el “mal gusto” con la ausencia del gusto!

## 2. Cultura, hegemonía y cotidianidad

El camino que ha llevado a las ciencias sociales críticas a interesarse en la cultura, y particularmente en la cultura popular, pasa en buena parte por Gramsci. De las “relecturas”, a las que tan dados estuvieron los años sesenta, pocas tan justamente reclamadas por el momento que se estaba viviendo, y tan decisivas, como la de Gramsci. Pero más que de una relectura en este caso se trata de un descubrimiento, incluso para no pocos marxistas, de una veta de pensamiento que complejas circunstancias históricas habían mantenido casi cegada, y que otra coyuntura destapaba, sacaba a la luz. El análisis del por qué y el alcance de ese reencuentro se ha hecho ya a uno y otro lado del Atlántico<sup>155</sup>. Aquí nos interesa señalar únicamente el papel jugado por el pensamiento de Gramsci en el desbloqueo, desde el marxismo, de la cuestión cultural y la dimensión de clase en la cultura popular.

Está, en primer lugar, el concepto de *hegemonía* elaborado por Gramsci, haciendo posible pensar el proceso de domina-

ción social ya no como imposición desde un *exterior* y sin *sujetos*, sino como un proceso en el que una clase hegemónica en la medida en que representa intereses que también reconocen de alguna manera como suyos las clases subalternas. Y “en la medida” significa aquí que no *hay* hegemonía, sino que ella se hace y deshace, se rehace permanentemente en un “proceso vivido”, hecho no sólo de fuerza sino también de sentido, de apropiación del sentido por el poder, de seducción y de complicidad. Lo cual implica una desfuncionalización de la ideología —no todo lo que piensan y hacen los sujetos de la hegemonía sirve a la reproducción del sistema— y una reevaluación del espesor de lo cultural: campo estratégico en la lucha por ser espacio articulador de los conflictos<sup>156</sup>. Y en segundo lugar, el concepto gramsciano de folklore como cultura popular en el sentido fuerte, es decir, como “concepción del mundo y de la vida”, que se halla “en contraposición (esencialmente implícita, mecánica, objetiva) a las concepciones del mundo oficiales (o en sentido más amplio, a las concepciones de los sectores cultos de la sociedad) surgidos con la evolución histórica”<sup>157</sup>. Gramsci liga cultura popular a subalternidad pero no en modo simple. Pues el significado de esa inserción dice que esa cultura es inorgánica, fragmentaria, degradada, pero también que esa cultura tiene una particular tenacidad, una espontánea capacidad de adherirse a las condiciones materiales de la vida y sus cambios, y a veces un valor político progresista, de transformación.

En un trabajo de explicitación y desarrollo de la concepción gramsciana de lo popular, A. Cirese hace residir lo esencial en concebir “la popularidad como un uso y no como un origen, como un hecho y no como una esencia, como posición relacional y no como sustancia”<sup>158</sup>. Es decir, que frente a toda tendencia culturalista, el valor de lo popular no reside en su autenticidad o su belleza, sino en su representatividad sociocultural, en su capacidad de materializar y de expresar el modo de vivir y pensar de las clases subalternas, las maneras como sobreviven y las estrategias a través de las cuales filtran, reorganizan lo que viene de la cultura hegemónica, y lo integran y funden con lo que viene de su memoria histórica.

El rescate en positivo de la cultura popular en un momento de crisis como el que atraviesan las izquierdas, no podía no llevar a exagerar esa positividad, hasta hacer de la capacidad de resistencia y réplica de las clases subalternas la clave casi mágica, el resorte de donde provendría el nuevo impulso “ver-

daderamente” revolucionario. Si antes una concepción fatalista y mecánica de la dominación hacía de la clase dominada un ser pasivo sólo movilizable desde “fuera”, ahora la tendencia será a atribuirle en sí misma una capacidad de impugnación ilimitada, una alternatividad metafísica. Lo más grave de esta oscilación, como anota Gracia Canclini, es que “se insistió tanto en la contraposición de la cultura subalterna y la hegemónica, y en la necesidad política de defender la independencia de la primera, que ambas fueron pensadas como exteriores entre sí. Con el supuesto de que la tarea de la cultura hegemónica es dominar y la de la cultura subalterna resistir, muchas investigaciones no parecen tener otra cosa que averiguar fuera de los modos en que una y otra cultura desempeñan sus papeles en este libreto”<sup>159</sup>. Pero el que se haya llegado hasta ahí no significa, como parece pensar García Canclini, que ello revele los límites del pensamiento de Gramsci, ya que no creo que eso sea una mera “expansión entusiasta” de su pensamiento, sino más bien una profunda deformación. Aquella que consiste en usar las palabras hegemonía y subalternidad llenándolas del contenido de exterioridad que aquellas buscaban romper, sólo que ahora ese contenido es invertido: la *capacidad de acción* —de dominio, imposición y manipulación— que antes era atribuida a la clase dominante, es traspasada ahora a la capacidad de acción, de resistencia e impugnación de la clase dominada. Y entonces de lo que habla esa deformación es de la dificultad que hay en el marxismo para cambiar ciertos esquemas mentales y ciertos presupuestos, que permanecen vivos en su aparente negación o superación. En últimas, la misma deformación es la mejor prueba de la justeza de la concepción gramsciana: estamos ante la hegemonía potente de un funcionalismo que penetra las categorías de su adversario hasta bloquearlas. Un antropólogo italiano especialmente sensible y crítico de la reencarnación de los compartimentos y las dicotomías que congelan el dinamismo sociocultural —tanto del lado “blando”, el de los *desniveles* en el sentido que les da Cirese<sup>160</sup>, como del “duro”, el que exacerba los antagonismos, en la línea de Lombardi Satriani<sup>161</sup>—, sitúa el problema en la imposibilidad teórico-metodológica de “meter” el concepto antropológico de cultura en la concepción marxista de clase social sin caer en el alternativismo, así como en la dificultad de asumir desde el área de interés de la demología al proletariado industrial sin que el obrerismo impida abordar la complejidad de las interacciones entre lo cultural y lo político<sup>162</sup>. En todo caso mirar lo popular

desde la óptica gramsciana resulta todo lo contrario del facilismo maniqueo que critica García Canclini. Si algo nos ha enseñado es a prestar atención a la *trama*: que no toda asunción de lo hegemónico por lo subalterno es signo de sumisión como el mero rechazo no lo es de resistencia, y que no todo lo que viene “de arriba” son valores de la clase dominante, pues hay cosas que viniendo de allá responden a otras lógicas que no son las de la dominación.

La trama se hace más tupida y contradictoria en la cultura de masa. Y la tendencia maniquea a la hora de pensar la “industria cultural” será muy fuerte. Pero paralela a una concepción de esa cultura como mera estratagema de dominación se abre camino otra mucho más cercana a las ideas de Gramsci y Benjamin. Una obra pionera en esta dirección es *The Uses of Literacy*, de R. Hoggart, publicada en 1957. En ella se estudia lo que la cultura de masa hace con el mundo de la cotidianidad popular y la forma en que aquella cultura es resentida por la experiencia obrera. En la primera parte Hoggart investiga desde dentro, desde la vida cotidiana de la clase obrera inglesa, lo que configura el mundo vivo de la *experiencia* popular. Un método que combina la encuesta etnográfica con el análisis fonomenológico posibilita trabajar esa experiencia sin el menor asomo de culturalismo, ya que la cultura que se rescata no es nunca algo separado de las condiciones materiales de existencia. A esa descripción se le ha reprochado enfatizar excesivamente la coherencia de las prácticas populares, pero esa sensación de homogeneidad y coherencia proviene quizá mayormente del método de exposición adoptado, que coloca la acción de lo masivo “después” de la descripción de lo que de cultura tradicional se perpetúa en el estilo de vida de las clases populares. Ese estilo de vida entremezcla una bipartición del universo social entre “ellos y nosotros”, y una fuerte valoración de círculo familiar, con una gran permeabilidad a las relaciones de grupo, especialmente a las de vecindario, un moralismo que mixtura el gusto de lo concreto con un cierto cinismo ostentatorio, una religiosidad elemental y un saber vivir al día, que es capacidad de improvisación y sentido del goce. Hay también, en ese estilo de vida popular, conformismo basado en la desconfianza hacia los cambios, cierto grado de fatalismo que se apoya en la larga experiencia de su destino socioeconómico, y una tendencia a replegarse, a encerrarse en el pequeño círculo cuando las cosas salen mal.

La acción de la industria cultural aparece estudiada y

evaluada desde un criterio básico: “El efecto de las fuerzas de cambio está esencialmente condicionado por el grado en que la actitud nueva *puede apoyarse* sobre una actitud antigua”<sup>163</sup>. Lo cual no impide el que la acción de lo masivo sea a su vez sentida como una operación de *desposesión* cultural. En la articulación de esos dos criterios se halla lo fundamental de la propuesta que le permite a Hoggart denunciar el chantaje pero no ahorrarse por ello la necesidad de estudiar desde dónde y cómo se produce. Así, por ejemplo, cuando analiza el funcionamiento de una prensa “que para inclinar a los miembros de las clases populares a la aceptación del *statu quo* se apoya sobre valores como la tolerancia, la solidaridad o el gusto por la vida en los que hace sólo cincuenta años se expresaba la voluntad de las clases populares por transformar sus condiciones de vida y conquistar su dignidad”<sup>164</sup>. Ahí se encuentra sintetizado en forma espléndida el funcionamiento de la hegemonía en la industria cultural: la puesta en marcha de un dispositivo de reconocimiento y la operación de expropiación. Hoggart traza el mapa de esas operaciones que “explotan” las aspiraciones de libertad vaciándolas de su sentido de rebeldía y llenándolas de contenido consumista, que transforman la tolerancia en indiferencia o el sentimiento de solidaridad en igualitarismo conformista, y el apego a las relaciones cortas, personales, en la torpe “personalización”. Con lo que la intuición de Benjamin encuentra su más plena confirmación: la razón secreta del éxito y el modo de operar de la industria cultural remiten fundamentalmente al modo como ésta se inscribe en y transforma la experiencia popular. Y a esa experiencia —que es memoria y práctica— remite también el mecanismo con el que las clases populares hacen frente inconsciente y eficazmente a lo masivo: la *mirada oblicua* con que leen “sacándole placer a la lectura sin que ella implique perder la identidad”, como lo demuestra el hecho de que comprando diariamente la prensa conservadora voten por el laborismo y viceversa.

Los obstáculos para pensar la trama de que está hecha la industria cultural provienen tanto de la dificultad de comprender el modo en que articula lo popular como de la diversidad de dimensiones o niveles en que opera el cambio cultural. Al estudio del segundo aspecto, pero ligado muy de cerca al primero, ha dedicado Raymond Willians buena parte de sus investigaciones<sup>165</sup>. Comenzando por una de-construcción histórica del concepto mismo de cultura que desmonta la malla de representaciones e intereses que se entretrejen en él desde el momento

en que deja de designar el desarrollo natural de algo, la cultura como *cultivo de* plantas, animales o “virtudes” en el hombre. Es en el siglo XVIII cuando cultura entra a significar algo en sí misma, un *valor* que se tiene, o mejor que sólo tienen o pueden aspirar a tener algunos. La operación de espiritualización va de par con la de exclusión, pues la verdadera cultura se confunde con la *educación*, y la educación superior —artes y humanidades— quedará reservada a los hombres superiores. Asimilada a la vida intelectual, por oposición a la materialidad que designa la *civilización*, la cultura se interioriza, se subjetiviza, se individualiza. Pero llegado ahí el concepto estalla, se rompe y pasa a designar, ya bien mediado el siglo XIX, su “contrario”, el mundo de la organización material y espiritual de las diferentes sociedades, de las ideologías y las clases sociales. Junto al movimiento de deconstrucción, Willians lleva a cabo otro de reconstrucción del concepto que interesa más a nuestro debate. Se trata, por un lado, de la asunción de la *cultura común*, de la tradición democrática que tiene su eje en la cultura de la clase trabajadora; y por el otro, de la elaboración de un modelo que permita dar cuenta de la compleja dinámica de los procesos culturales contemporáneos<sup>166</sup>. En lo que respecta a la asunción de lo popular como cultura, lo más notable del trabajo de Willians es la forma en que capta la articulación de las prácticas.

Así, para estudiar la prensa popular<sup>167</sup> investiga las mediaciones políticas —formas de agrupación y de expresión de la protesta—, la relación entre la forma de lectura popular y la organización social de la temporalidad, el lugar de donde vienen los modos de narrar que asimila esa prensa —oratoria radical, melodrama, sermones religiosos— y las formas de supervivencia y comercialización de la cultura oral. La línea de fondo, la que permite enlazar toda esa variedad de prácticas, es la misma de Hoggart: lo masivo trabajando desde dentro de lo popular. De modo que la posibilidad de comprender lo que de veras pasa en la prensa popular tiene tanto o más que ver con lo que pasa en la fábrica y la taberna, en el melodrama y los mítines con su vocinglería, sus pancartas y sus panfletos, que con lo que pasa en el mundo de los periódicos mismo. Sin que ello signifique rebajar la importancia de la revolución tecnológica y su “secuestro” por los comerciantes.

La construcción por Willians de un modelo para pensar la dinámica cultural contemporánea tiene dos frentes. El teórico, que desarrolla las implicaciones de la introducción del concepto gramsciano de hegemonía en la teoría cultural, desplazando la

idea de cultura del ámbito de la ideología como único ámbito propio, esto es, el de la reproducción, hacia el campo de los procesos *constitutivos* y por tanto transformadores de lo social. Y el metodológico, mediante la propuesta de una topología de las formaciones culturales que presenta tres “estratos”: arcaico, residual y emergente. *Arcaico* es lo que sobrevive del pasado pero *en cuanto pasado*, objeto únicamente de estudio o de rememoración. A diferencia de la anterior, lo *residual* es “lo que formado efectivamente en el pasado se halla todavía hoy dentro del proceso cultural [...] como efectivo elemento del presente”<sup>168</sup>. Es la capa pivote, y se torna la clave del paradigma, ya que lo residual no es uniforme, sino que comporta dos tipos de elementos: los que ya han sido plenamente incorporados a la cultura dominante o *recuperados* por ella, y los que constituyen una reserva de oposición, de impugnación a lo dominante, los que representan *alternativas*. La tercera capa es formada por lo *emergente* que es lo nuevo, el proceso de innovación en las prácticas y los significados. Y esto tampoco es uniforme, pues no todo lo nuevo es alternativo ni funcional a la cultura dominante. La diferencia entre arcaico y residual representa la posibilidad de superar el historicismo sin anular la historia, y una dialéctica del pasado-presente sin escapismos ni nostalgias. El enmarañamiento de que está hecho lo residual, la trama en él de lo que empuja desde “atrás” y lo que frena, de lo que trabaja por la dominación y lo que resistiéndola se articula secretamente con lo emergente, nos proporciona la imagen metodológica más abierta y precisa que tengamos hasta hoy. Y un programa que no es sólo de investigación, sino de política cultural.

La otra vertiente sociológica que está asumiendo “en serio” la cuestión cultural se halla en Francia, y pensamos que los trabajos en los que se decanta la propuesta más válida son los de Pierre Bourdieu y Michel de Certeau.

La idea-matriz que orienta el programa de trabajo desarrollado por Bourdieu es la que él mismo colocó como título del estudio sobre el sistema educativo: la de *reproducción*. Pensar la reproducción es para Bourdieu la forma de hacer compatible en el marxismo un análisis de la cultura que rebase su adscripción a la superestructura pero que en todo tiempo debe su carácter de clase. De la investigación sobre el sistema educativo hasta los trabajos sobre el conocimiento o el arte ese propósito se ha visto operativizado en el concepto de *habitus de clase*, que es el que mantiene a la vez la coherencia del trayecto y



domina su teoría general de las prácticas. En su primera versión el *habitus* es definido como “el producto de la interiorización de los principios de un arbitrario cultural, capaz de perpetuar en las prácticas los principios del arbitrario interiorizado”<sup>169</sup>. Y su modo de operación es caracterizado por el moldeado de las prácticas según los diferentes modos de “relación a” —al lenguaje, al arte, a la ciencia— que resultan de las diferentes maneras de adquisición de esos bienes culturales. “En materia de cultura la manera de adquirir se perpetúa en lo que es adquirido bajo la forma de una cierta manera de usarlo, el modo de adquisición expresa en sí mismo las relaciones objetivas entre las características sociales de aquel que adquiere y la cualidad social de lo adquirido”<sup>170</sup>. De esa definición, que en su generalidad se mantiene sin embargo ligada a una concepción restringida de lo cultural, pasará Bourdieu a una propuesta de análisis de la *competencia cultural* ubicada de plano en una teoría general de las prácticas. En ella el *habitus* deja de ser mirado desde fuera —el producto— para pasar a ser “un sistema de disposiciones durables que integrando todas las experiencias pasadas funciona como matriz de percepciones, de apreciaciones y de acciones, y vuelve posible el cumplimiento de tareas infinitamente diferenciadas”<sup>171</sup>. Analizada desde los *habitus* de clase la aparente dispersión de las prácticas cotidianas revela su organicidad, su sistematicidad. Donde no aparecía sino caos y vacío de sentido se descubre una homología estructural entre las prácticas y el orden social que en aquellas se expresa. En esa estructuración de la vida cotidiana desde el *habitus* es donde se hace presente la eficacia de la hegemonía “programando” las expectativas y los gustos según las clases. Y por ahí pasan también los límites objetivo-subjetivos de las propuestas de transformación de las alternativas que producen las clases populares<sup>172</sup>.

El campo en que el *habitus* funciona más enmascaradamente es el del arte. Terreno por excelencia de la denegación de lo social, es sin embargo aquél en que de manera más fuerte se demarcan los diferentes modos de relación a la cultura. Fabulosa paradoja el que siendo la música la más “espiritual” de las artes no haya nada como los gustos musicales para afirmar la clase y distinguirse. He ahí la palabra que en su juego semántico articula las dos dimensiones de la competencia cultural: la *distinción*, hecha de diferencia y de distancia, conjugando la afirmación secreta del gusto legítimo y el establecimiento de un prestigio que procura la distancia insalvable por aquellos que

no poseen *el gusto*. Es lo que en castellano dice la frase “tener clase”, y que está bien cercano del juego de sentido que resulta al decir que una persona es “culto”, esto es, que posee *cultura legítima* en cuanto “dominio, práctica y saber de los instrumentos de apropiación simbólica de las obras legítimas o en vías de legitimación”<sup>173</sup>. Pero la afirmación de la distinción no se limita a los terrenos del arte, toda la vida es su campo de operación: el vestido y la alimentación como el deporte también solicitan y revelan la afirmación de clase. De tal forma los que habitan la cultura legítima acaban por vivirla como verdaderos indígenas. Y es a eso a lo que Bourdieu llama *etnocentrismo de clase*, a “considerar natural, es decir, al mismo tiempo obvia y fundada en la naturaleza una manera de percibir que no es más que una entre otras posibles”<sup>174</sup>. Etnocentrismo que convierte la división de clases en su negación: la negación de que puedan existir otros gustos con derecho a ser tales. Una clase se afirma negándole a la otra su existencia en la cultura, desvalorizando pura y llanamente cualquier otra estética, esto es, cualquier otra *sensibilidad*, que es lo que en griego quiere decir estética. Afirmada en la distinción la cultura legítima rechaza ante todo una estética que no sabe distinguir las formas, los estilos y sobre todo que no distingue el arte de la vida. Es lo que Kant llamaba el “gusto bárbaro”, el que mezcla la satisfacción artística con la emoción haciendo de ésta la medida de aquélla, ese mismo que escandaliza a Adorno al encontrarlo informando la industria cultural. Será en otro momento cuando abordemos la cuestión de la estética popular, sobre la que Bourdieu traza un mapa, que aunque responde también a un cierto etnocentrismo, no cae sin embargo ni en el dualismo kantiano ni en el populismo, como lo demuestra al afirmar que “la tentación de prestar la coherencia de una estética sistemática a las tomas de posición estética de las clases populares no es menos peligrosa que la inclinación a dejarse imponer, sin darnos cuenta, la representación estrictamente negativa de la visión popular que está en el fondo de toda estética culta”<sup>175</sup>. Como dije desde el comienzo, la idea que orienta la concepción que Bourdieu tiene de lo que es una práctica es la que resulta de colocar la reproducción como proceso social fundamental. Desde ahí Bourdieu ha elaborado el modelo más abierto, complejo y menos mecánico posible para comprender la relación de las prácticas con la estructura, pero ha dejado fuera, no pensada, la relación de las prácticas con las *situaciones* y lo que desde ellas se produce de innovación y transformación.

Una de las críticas más certeras a las implicaciones de ese recorte, y uno de los intentos más explícitos por incluir en la reflexión ese “otro lado” de las prácticas, lo ha realizado Certeau<sup>176</sup>. Es demasiado peligroso pensar que la única sistematización posible en las prácticas, la única posibilidad de inteligibilidad, les venga de la lógica de la reproducción. Ello equivaldría a dejar *sin sentido* todo otro principio de organización de lo social y de alguna manera todo otro discurso. Y no para negar lo que en una teoría centrada sobre el *habitus* se rescata, sino para hacer pensable lo que ahí no tiene representación, Certeau propone una teoría de *los usos como operadores de apropiación* que, siempre en relación a un sistema de prácticas pero también a un *presente*, a un momento y un lugar, instauran una relación de *sujeto con los otros*. En la otra cara de la cotidianidad, la de la creatividad dispersa, oculta, sin discurso, la de la producción inserta en el consumo, la que queda a la vista sólo cuando cambiamos no las palabras del guión, sino el sentido de la pregunta: qué hace la gente con lo que cree, con lo que compra, con lo que lee, con lo que ve. No hay una sólo lógica que abarque todas las artes del hacer. Marginal al discurso de la racionalidad dominante, reacio a dejarse medir en términos estadísticos, existe un modo de hacer caracterizado más por las *tácticas* que por la estrategia. Estrategia es el cálculo de las relaciones de fuerza “que posibilita la posesión de un lugar propio, el cual sirve de base a la gestión de las relaciones con una exterioridad diferenciada”. Táctica es por el contrario el modo de operación, de lucha, de “quien no dispone de lugar propio ni de frontera que distinga al otro como una totalidad visible”<sup>177</sup>; lo que hace de la táctica un modo de acción dependiente del tiempo, muy poroso al contexto, sensible especialmente a la ocasión. Es el modo como opera la *perrouque*, esa manera como los obreros aprovechando “tiempos muertos” utilizan materiales del lugar donde trabajan y con las mismas máquinas de su jornada fabrican utensilios para su familia, a la vez que liberan la creatividad castrada por la división y el trabajo en cadena. Es la práctica de las gentes del nordeste brasileño introduciendo en el discurso religioso astutamente hechos de la vida, de la actualidad, lo que convierte a la narración del milagro del santo en una forma de protesta contra la inalterabilidad de un orden que deja así de ser orden de la naturaleza y se torna historia. Son los modos de leer-escuchar de la gente no-letrada interrumpiendo la lógica del texto y rehaciéndola en función de la situación y las expectativas del grupo.

Certeau piensa que el paradigma de esa otra lógica se halla en la cultura popular. No se trata, en ningún sentido, de una ida hacia el pasado o hacia lo primitivo en búsqueda de un modelo para lo auténtico o lo original. Contra la tendencia a idealizar lo popular, contra ese "culto castrador", Certeau ha reconstruido los hitos de su propia historia y el mapa de lo que ese culto cubre<sup>178</sup>. La cultura popular a la que se refiere Certeau es la impura y conflictiva cultura popular urbana. Popular es el nombre para una gama de prácticas insertas en la modalidad industrial, o mejor, el "lugar" desde el que deben ser miradas para desentrañar sus tácticas. Cultura popular habla entonces no de algo extraño, sino de un resto y un estilo. Un *resto*: memoria de la experiencia sin discurso, que resiste al discurso y se deja decir sólo en el relato. Resto hecho de saberes inservibles a la colonización tecnológica, que así marginados cargan simbólicamente la cotidianidad y la convierten en espacio de una creación muda y colectiva. Y un *estilo*, esquema de operaciones, manera de caminar la ciudad, de habitar la casa, de ver la televisión, un estilo de intercambio social, de inventiva técnica y de resistencia moral.

## Segunda parte

### Matrices históricas de la massmediación

Puesto que la cultura popular se transmite oralmente y no deja huellas escritas, es necesario pedirle a la represión que nos cuente la historia de lo que reprime.

**R. Muchembled**

Cuando llegó el anochecer del primer día de lucha, ocurrió que en varios sitios de París, independiente y simultáneamente, se disparó sobre los relojes de las torres.

**Walter Benjamin**

De lo popular a lo masivo: el mero señalamiento de esa ruta puede resultar desconcertante. La ruta sin embargo indica el cambio de sentido que hoy nos hace posible ir de una comprensión de los procesos sociales basada en la exterioridad conspirativa de la dominación a otra que los piensa desde la hegemonía por la que se lucha, en la que se constituyen las clases y se transforma incesantemente la relación de fuerzas y sentidos que componen la trama de lo social. Pensar la industria cultural, la cultura de masa, desde la hegemonía implica una doble ruptura: con el positivismo tecnologista, que reduce la comunicación a *un problema de medios*, y con el etnocentrismo culturalista que asimila la cultura de masa al problema de la *degradación de la cultura*. Esa doble ruptura reubica los problemas en el espacio de las relaciones entre prácticas culturales y movimientos sociales, esto es, en el espacio *histórico* de los desplazamientos de la legitimidad social que conducen de la imposición de la sumisión a la búsqueda del consenso. Y desde ahí ya no resulta tan desconcertante descubrir que la constitución histórica de lo masivo más que a la degradación de la cultura por los medios se halla ligada al largo y lento proceso de gestación del mercado, el Estado y la cultura nacionales, y a los dispositivos que en ese proceso hicieron entrar a la memoria popular en complicidad con el imaginario de masa.

# I. El largo proceso de enculturación

## 1. Estado-Nación y los dispositivos de hegemonía

¿De dónde arranca y sobre qué se apoya la represión de las culturas populares en la Europa moderna? ¿En función de qué intereses y merced a qué mecanismos se justifica e institucionaliza la desvalorización y desintegración de lo popular? Apenas se comienza a tematizar históricamente ese proceso, a dejar de ser visto desde las generalidades economicistas o culturalistas y religado al vasto proceso de transformación política que conlleva, del siglo XVI al XIX, la formación del Estado moderno y su consolidación definitiva en el Estado-Nación. La Nación como mercado no será una realidad hasta el tiempo de maduración del capitalismo industrial, pero fue durante los siglos de desarrollo del mercantilismo cuando se configuró el *Estado moderno*: aquel en el que la economía deja de ser “doméstica” y se convierte en economía política, aquel que lleva a cabo una primera unidad del mercado basada en la identificación de los intereses del Estado con el “interés común” y cuyo índice simbólico será la unidad monetaria<sup>1</sup>. La fragmentación introducida en el cristianismo por la Reforma protestante va a justificar unas guerras de religión en las que el *sentido de lo nacional* va a jugar un papel preponderante. De forma pionera la lucha de los Países Bajos contra Felipe II hará explícito el contenido de lo que empieza a llamarse “sentimiento nacional”:

los intereses de la burguesía integrando reivindicaciones de lengua y religión. Integración que se materializa en la delimitación de una *matriz territorial* cuyo verdadero alcance se halla tanto más que en la demarcación de las fronteras con el exterior en la centralización “interior” del poder político.

### *Centralización política y unificación cultural*

Dos son los dispositivos básicos sobre los que funciona la centralización<sup>2</sup>. De una parte la *integración horizontal*. El Estado que se gesta muestra progresivamente su incompatibilidad con una sociedad *polisegmentaria* como aquella que conforman las culturas populares regionales, locales; esto es, una sociedad organizada sobre un sistema compuesto de multiplicidad de grupos y subgrupos —clases, linajes, corporaciones, fraternidades, grupos de edad, etc.— y cuyas relaciones y equilibrio internos están regidos por complejos rituales y sistemas de normas. Los fueros y particularidades regionales, en que se expresan las diferencias culturales, se convierten en obstáculos a la unidad nacional que sustenta al poder estatal. De otra parte, la *integración vertical*: la implantación de unas relaciones sociales nuevas mediante las cuales cada sujeto es desligado de la solidaridad grupal y religado a la autoridad central. Desligamiento que al romper la sujeción al grupo “liberaba” a cada individuo convirtiéndolo en mano de obra libre, esto es, disponible para el mercado laboral. La Iglesia había cumplido a este respecto una labor pionera al proclamar una fe que integraba el individualismo —en la doctrina del libre arbitrio— con una sumisión ciega a la jerarquía, concepción que minaba ya las solidaridades tradicionales en que estaba basada la cultura popular, las solidaridades de clan, de familia, etcétera; “todas las viejas relaciones eran sustituidas por una relación vertical, la que une a cada cristiano a la divinidad por intermedio de la jerarquía eclesiástica”<sup>3</sup>. Y frente a la compleja red de asociaciones de que estaba tejida la vida de los individuos, a las que estaba *sujeto*, y de las que recibía seguridad, se alzaría en adelante el Estado y la ley del soberano como una institución providencia que garantiza la seguridad de todos. El Estado será ya el único aparato jurídico de la cohesión social.

Ese Estado hallará su plenitud en el Estado-Nación que racionalizan los ilustrados y su “realización” a partir de la

Revolución francesa. Para los ilustrados Nación significa a un mismo tiempo la soberanía del Estado y la unidad económica y social. Es la idea de "patria" cargándose de sentido social al implicar la predominancia del bien público sobre los intereses particulares y la abolición de los privilegios. La *soberanía* dice la "voluntad general" de los ciudadanos encarnada en el poder del Estado. Pero el Estado afirma su unidad paradójicamente en el momento histórico en que emergen las clases en lucha. La soberanía entonces más que la muerte del príncipe resultará en realidad su desplazamiento. "Al sostener a la soberanía como principio de Estado, los revolucionarios perpetuaban al 'príncipe', es decir, al modelo estatal [...]. Al situar a la Nación en primer plano de la escena política los revolucionarios desplazaban al monarca. Pero en esta amplia transformación no se ha buscado sino una cosa: ocupar el lugar del Rey"<sup>4</sup>. La paradoja halla su mejor expresión en el movimiento por el que la Nación al *dar cuerpo* al pueblo acaba *sustituyéndolo*. Del plural de los pueblos a la unidad del pueblo convertido en Nación, e *integrado desde la centralidad del poder estatal, se pone en marcha la inversión de sentido que hará manifiesta la cultura llamada popular en el siglo XIX*. Y cuando la cultura de masa se presente como cultura popular no hará sino continuar la sustitución que en el plano político hizo del pueblo la Nación. Sustitución que fue posible sólo mediante la disolución del plural que instituyendo la integración realizaba la centralización estatal. Lo que posibilita el paso de la unidad de mercado a la unidad política será la integración cultural. La estabilización misma de las fronteras con el exterior estaba ligada a la "superación" de las barreras interiores erigidas por las costumbres y los fueros. Las diferencias culturales entrababan la libre circulación de las mercancías y representaban para el absolutismo una inadmisibles parcelación del poder. A superar ambos obstáculos contribuirá la construcción de una *cultura nacional*. Y es justo en ese momento en que las culturas populares, locales, quedan sin piso, en el momento en que se les niega el derecho a existir, cuando los estudiosos se interesan por ellas. "La represión política está en el origen de la curiosidad científica [...]. Ha sido necesario que fuera censurada para que (la cultura popular) fuera estudiada"<sup>5</sup>. Se inicia ahí, una constante histórica: es sólo cuando a los pueblos se les impide hablar cuando los "estudiosos" se interesan por su idioma.

La eficacia de la represión no proviene sin embargo de algún designio malvado, proviene y se produce desde una mul-



titud de mecanismos y procedimientos dispersos y a veces incluso contradictorios. Como en el análisis efectuado por Foucault<sup>6</sup>, así también la destrucción de las culturas populares arranca de la destrucción de su cuadro de vida, pero opera desde el control de la sexualidad —desvalorización de las imágenes del cuerpo, de la “topografía corporal” investigada por Bajtin— hasta la inoculación de un sentimiento de culpabilidad, de inferioridad y de respeto mediante la universalización del “principio de obediencia” que partiendo de la autoridad paterna desemboca en la del soberano. En dos campos se hace especialmente claro el sentido que toma el proceso de enculturación: el de la transformación del sentido del tiempo que, aboliendo el del ciclo, impone el lineal centrado sobre la producción, y el de la transformación del saber y sus modos de transmisión mediante la persecución de las brujas y el establecimiento de la escuela.

### *Rupturas en el sentido del tiempo*

El tiempo del ciclo es un tiempo cuyo eje está en la fiesta. Las fiestas con su repetición, o mejor con su retorno, jalonan la temporalidad social en las culturas populares. Cada estación, cada año, posee la organización de un ciclo en torno al *tiempo denso* de las fiestas, denso en cuanto cargado por el máximo de participación, de vida colectiva. La fiesta no se constituye sin embargo por oposición a la cotidianidad; es más bien lo que renueva su sentido, como si la cotidianidad lo desgastara y periódicamente la fiesta viniera a recargarlo renovando el sentido de pertenencia a la comunidad. Y eso lo hace la fiesta proporcionando a la colectividad tiempos periódicos para descargar las tensiones, para desahogar el capital de angustia acumulado y, mediante rituales “económicos”, asegurar la fertilidad de los campos y las bestias. El tiempo que jalonan las fiestas, el tiempo de los ciclos, es por otra parte el *tiempo vivido* no sólo por la colectividad y su memoria recurrente, también por los individuos en cuanto “tiempo de la vida” jalonado por los ritos de iniciación y las edades<sup>7</sup>, y en cuanto duración-medida, esto es, “definición ocupacional” de una tarea por el tiempo empleado en la cocción del pan o el recitado de un credo.

El sentido del tiempo en las culturas populares será bloqueado por dos dispositivos convergentes: el que de-forma las fiestas y el que las desplaza situando en la producción el nuevo

eje de organización de la temporalidad social. La *deformación* opera por la transformación de la fiesta en *espectáculo*: algo que ya no es para ser vivido, sino mirado y admirado. Convertida en espectáculo la fiesta, que en el mundo popular constituía el tiempo y el espacio de la máxima fusión de lo sagrado y lo profano, pasará a ser el tiempo y el espacio en que se hará especialmente visible el alcance de su separación: la demarcación nítida entre religión y producción ahora sí oponiendo fiesta y vida cotidiana como tiempos del ocio y del trabajo. Sólo el capitalismo avanzado, el de la “sociedad del espectáculo” refuncionalizará la oposición produciendo una nueva verdad para su negación.

El desplazamiento que sitúa en la producción el eje de la nueva organización de la temporalidad es un dispositivo de largo alcance que hace su aparición, según Le Goff, en el siglo XIV. La aparición del reloj posibilita la *unificación* de los tiempos, y el “descubrimiento” por el mercader del *valor* del tiempo da origen a una nueva moral y una nueva piedad: “Perder el tiempo se convierte en pecado grave, en un escándalo espiritual. Sobre el modelo del dinero, a imitación del mercader que se convierte en un contable del tiempo, se desarrolla una moral calculadora y una piedad avara”<sup>8</sup>. Del tiempo del mercader al del capitalismo industrial se conserva la primacía lograda por el tiempo-medida y el tiempo-valor frente al tiempo-vivido, pero se produce un cambio profundo: el tiempo valorado, o mejor la fuente del valor, ya no es el de la *circulación* del dinero y las mercancías, sino el de la *producción*, el del trabajo en cuanto tiempo irreversible y homogéneo. “Es al tiempo del trabajo, por vez primera liberado del ciclo, al que está unida la existencia de la burguesía. Pues la burguesía es la primera clase dominante para la que el trabajo es un valor [...] la que no reconoce más valor que el que proviene de la explotación del trabajo”<sup>9</sup>. *Abstracto*, el tiempo de la producción desvaloriza socialmente los tiempos de los sujetos —individuales o colectivos— e instituye un tiempo único y homogéneo —el de los objetos— fragmentable mecánicamente, tiempo puro. Es irreversible, pues *se produce* como “tiempo general de la sociedad” y de la historia, una historia cuyo “secreto” está en la dinámica de la acumulación indefinida y cuya razón suprime toda alteridad o la torna anacrónica. «¿Cómo capitalizar el tiempo de los individuos, acumularlo en cada uno de ellos, en sus cuerpos, en sus fuerzas o sus capacidades y de una manera que sea susceptible de utilización y control?»<sup>10</sup>. He ahí la pregunta que ilumina la cara

oculta del tiempo-producción: su tornarse *medida* —en sus dos sentidos, el de medir y el de regular— de control y disciplina de los cuerpos y las almas. Disciplina en torno a la que se despliega la mística con que se sublima la explotación que las nuevas condiciones de producción implican: la *mística del trabajo*, originada en “el sermón que organiza el dispositivo moral sobre los principios que organizan el dispositivo mecánico”<sup>11</sup>. La integración de las clases populares a la sociedad capitalista es proletarización no sólo en el sentido de la venta del trabajo, sino también en aquél otro que representa la interiorización de la disciplina y la moral que “los nuevos tiempos” exigen.

### *Transformaciones en los modos del saber*

El otro espacio clave de la enculturación fue la transformación del saber y de los modos populares de su transmisión. Con la persecución de las brujas la nueva sociedad busca horadar el núcleo duro desde el que resisten las viejas culturas. Hoy comenzamos a entenderlo: la bruja sintetiza para los clérigos y los jueces civiles, para los hombres ricos y los cultos, el mundo que es necesario abolir. Porque es un mundo descentrado, horizontal y ambivalente<sup>12</sup> que entra en conflicto radical con la nueva imagen del mundo que diseña la razón: vertical, uniforme y centralizado. El saber mágico —astrológico, medicinal o psicológico— permea por entero la concepción popular del mundo. No es una mera actividad o un sentimiento, es “una cierta calidad de la vida y la muerte”, un imaginario corporal que privilegia las “zonas más bajas”, a la vez como lugar del goce y de los signos, de los tabúes. Un saber poseído y transmitido casi exclusivamente por mujeres; más del setenta por ciento de los acusados, torturados y ajusticiados por brujería fueron mujeres. Está por estudiarse, sin prejuicios que mezclan machismo con racionalismo, el papel que las mujeres han desempeñado en la transmisión de la memoria popular, su obstinado rechazo durante siglos de la religión y la cultura oficiales. Eran mujeres las que presidían las veladas, esas reuniones de las comunidades aldeanas al caer la tarde, en las que se conservaron algunos modos tradicionales de transmisión cultural. Veladas en las que junto al relato de cuentos de miedo y de bandidos se hace la crónica de los sucesos de las aldeas, se transmite una moral en proverbios y se comparten recetas medicinales que recogen un

saber sobre las plantas y el ciclo de los astros. La bruja representa, junto con los levantamientos, según Michelet<sup>13</sup>, uno de los dos modos de expresión fundamentales de la conciencia popular.

En el minado de esa conciencia la escuela va a jugar un rol preponderante. La escuela no puede cumplir su oficio, esto es, introducir a los menores en los dispositivos previos a la entrada en la vida productiva, sin desactivar los modos de persistencia de la conciencia popular. Por eso la escuela funcionará sobre dos principios: la enseñanza como llenado de recipientes *vacíos* y la moralización como arrancado de los *vicios*. El aprendizaje de la nueva socialidad empieza por la sustitución de la nociva influencia de los padres —sobre todo de la madre— en la conservación y transmisión de las supersticiones. Y pasa sobre todo por el cambio en los modos de transmisión del saber. Antes se aprendía por la imitación de gestos y a través de iniciaciones rituales; la nueva pedagogía *neutralizará* el aprendizaje al intelectualizarlo, al convertirlo en una transmisión desafectada de saberes separados los unos de los otros y de las prácticas<sup>14</sup>. Y desde aquí, aún más que desde los juicios y las torturas de las brujas, será desde donde comenzará a difundirse entre las clases populares la desvalorización y el menosprecio de su cultura, que en adelante pasará a significar únicamente lo atrasado y lo *vulgar*. Y esto no representa ningún utopista alegato “contra la escuela”, sino el señalamiento del punto de arranque en la difusión de un sentimiento de vergüenza entre las clases populares hacia su mundo cultural, sentimiento que acabará siendo de culpabilidad y menosprecio de sí mismas en la medida en que se sienten irremediamente atrapadas por la in-cultura.

Pero el sentimiento de in-cultura se produce históricamente sólo cuando la sociedad “acepta” el mito de una cultura universal. Que es a la vez el presupuesto y la apuesta hegemónica de la burguesía, esa clase por vez primera universal, según Marx. “La idea misma de *cultura* surge como tentativa de unificar los argumentos de legitimación del poder burgués sobre el sentido”<sup>15</sup>. O dicho de otra manera, con la idea de cultura la burguesía designa, nombra, la unificación del sentido que ella “realiza” al universalizar el sentido que reduce todas las diferencias a su equivalente general: el valor. La razón mítica de una cultura universal forma parte del imaginario que produce la burguesía y desde el que se mira y se comprende a sí misma<sup>16</sup>. Mucho antes de que la antropología se hiciera disciplina científica, la burguesía puso en marcha la “operación antropológica”

mediante la cual *su* mundo se convirtió en el mundo y *su* cultura en la cultura. Es esa unificación del sentido lo que los antropólogos racionalizan en la concepción-madre de la antropología, que es la *evolucionista*, y según la cual cualquier *diferencia* cultural no es, no puede ser más que *atraso*. Y lo atrasado no puede dejar de serlo sino evolucionando hacia la modernidad que la burguesía occidental encarna.

La idea de cultura va a permitirle a la burguesía *escindir* la historia y las prácticas sociales —moderno/atrasado, noble/vulgar— y al mismo tiempo *reconciliar* las diferencias, incluidas las de clase, en el credo liberal y progresista de *una sola cultura para todos*. Durante el siglo XIX, constata Hobsbawn<sup>17</sup>, la burguesía hace la simbiosis de lo noble y lo popular y no sólo concilia las clases en su cultura, también los fines y los medios en la unidad de una sola razón que integra cultura y tecnología: razón instrumental que sin embargo no podrá desvincularse de su estar constituida desde la negación y la exclusión de cualquier otra matriz cultural no integrable en la dominante. Ese carácter de dominación, esto es, de escisión entre progreso y liberación, lo percibieron las clases populares mucho antes de que fuera convertido en discurso político, lo percibieron y lo enfrentaron a su manera en los movimientos con que resistieron la enculturación.

## 2. Cultura política de la resistencia popular

Es necesario mirar también el proceso desde el otro lado. Porque el proceso de enculturación no revela en últimas su sentido más que en la experiencia de los dominados, en la manera como las clases populares la resintieron y la resistieron. A los historiadores sin embargo, hasta hace bien poco, parecería que lo único que les interesó de esa experiencia es lo que ella tenía de *reacción*, de oposición al progreso. Pero en la reacción había algo más, había una lucha contra las nuevas formas de explotación. ¿O es que no fue acaso en nombre del progreso como se justificaron jornadas de 16 horas, el trabajo “en cadena” y los salarios de hambre? ¿Por qué no iban a mezclar entonces las clases trabajadoras lo uno y lo otro? Nos queda fácil hoy separar las dos cosas. Y armados de una lógica —hegeliana quizá— cargarle a la “alienada conciencia” de las masas populares la culpa de no haber sabido distinguir y apreciar el

progreso que el capitalismo industrial representaba frente a la opresión feudal. Y sin embargo es en su reacción, mezclado a ella en su terco aferrarse a *su* cultura, donde puede leerse el sentido político de su resistencia. Lo que el capitalismo destruía era no sólo un modo de trabajar, sino su modo entero de vivir. Un capitalismo que identifica y reduce la vida a la producción, induciendo a sus críticos a identificar y reducir a eso la política. De ahí que para no reducir la resistencia a reacción necesitemos escapar a esa lógica leyendo la cultura en clave política y la política en clave de cultura.

### *La dimensión política de la economía*

Se ha denominado “preindustrial” al período de cerca de cien años —de mediados del siglo XVIII a mediados del XIX para Inglaterra y Francia— “durante el cual la sociedad se va adaptando a los cambios producidos por una industrialización a cuyo término la sociedad queda transformada radicalmente”<sup>18</sup>. Durante ese período las clases populares van a ser sujeto activo de movimientos casi permanentes de resistencia y de protesta. Mirados desde fuera esos movimientos, “motines de subsistencia” o turbas (*the mob*), se reducen a luchas por los precios del pan, y se caracterizan por la acción directa —incendios, destrucción de casas y de máquinas, imposición de control sobre los precios— y la *espontaneidad*, esto es, por la falta de organización y la consiguiente transformación de la protesta en revuelta con atentados a la propiedad. Pero un acercamiento a los motivos y los objetivos de esos movimientos nos descubre no sólo la parcialidad de esa visión, sino su falacia, ya que no ve en la protesta popular más que lo que ella tiene de *respuesta a estímulos económicos*.

Durante mucho tiempo historiadores de derecha y de izquierda han coincidido en esa concepción, de la que no es posible escapar ni idealizando las masas en “pueblo” ni describiendo detalladamente la composición social de la turba, descripción con la que se busca superar los prejuicios con que la derecha carga su visión del populacho. Es en investigaciones como las de Eric J. Hobsbawm<sup>19</sup> y Albert Soboul<sup>20</sup>, y más claramente todavía en las de Edward P. Thompson, donde se hace presente un verdadero cambio de perspectiva: la asunción de la dimensión política que atraviesa y sostiene los movimientos de protesta articulando formas de lucha y cultura popular.

El cambio pasa en primer lugar por la superación de una “visión espasmódica” de la historia que reduce la protesta popular a los motines, esto es, a irrupciones compulsivas cuya explicación se hallaría entera en las malas cosechas y en “la reacción instintiva de la virilidad ante el hambre”. Pero los motines son sólo la parte visible del iceberg; el verdadero alcance y el sentido de los movimientos se hallan más abajo: en el atropello permanente y flagrante que la economía de mercado realiza sobre lo que Thompson llama la “economía moral de la plebe”. En su libertad de mercado la nueva economía produce *des-moralización* de la economía tradicional, esa que se expresaba en el “acto de fijar el precio” que, más que el saqueo o el incendio, constituye la acción central del motín y lo conecta con las formas de resistencia, de lucha cotidiana implícita, “informal” de la plebe. Las clases populares tenían la convicción de que, sobre todo en épocas de escasez, los precios debían ser regulados por mutuo acuerdo. Y esa convicción materializaba costumbres tradicionales, derechos y prácticas legitimadas en la cultura popular. De manera que a través de los motines lo que se hacía visible era algo más que la defensa de “el pan y la manteca”, era toda la vieja *economía del deber ser, del intercambio como obligación recíproca entre sujetos* negándose a aceptar la nueva superstición, la de una economía *natural*, autorregulada, de relaciones sólo entre objetos, economía de la abstracción mercantil. Ya que lo que esa *abstracción* minaba eran las bases mismas de la cultura popular, sus supuestos morales, los derechos y costumbres locales, regionales. Las innovaciones, tanto económicas, como técnicas eran experimentadas, sentidas por las clases populares ante todo como eso: expropiación y disolución de sus derechos. De eso habla la destrucción de las máquinas por los ludditas, un movimiento que ha pasado a la historia con una imagen caricaturesca elaborada por la derecha pero que los historiadores de izquierda se tragaron también hasta hace poco. La de que fue la ignorancia, mezclada con prejuicios religiosos, la que impulsó a los obreros a destruir las máquinas de trabajo, los telares mecánicos. Hoy sabemos sin embargo que los organizadores del movimiento luddita no fueron los obreros “más primitivos”, sino los más instruidos y calificados, aquellos mismos que continuaron su movimiento para librar después la primera batalla por la jornada de 10 horas. Y no fueron prejuicios religiosos, sino una percepción aguda de la relación entre las máquinas y las nuevas relaciones sociales, entre el formato del dispositivo

mecánico y la organización del trabajo en factoría, los que motivaron la destrucción de las máquinas. Estaban “respondiendo” a su manera esta pregunta: “¿Por qué clase de alquimia social las innovaciones técnicas para ahorrar trabajo se convertían en máquinas de empobrecimiento?”<sup>21</sup>

El verdadero conflicto que traducía el motín no se situaba entre una muchedumbre hambrienta y unos acaparadores de trigo, ni la lucha se agota en castigar a los propietarios que abusaban. El verdadero conflicto era entre los modos populares de vida y la lógica emergente del capital. De ahí que la lucha llegara hasta el terreno explícito de lo político: contra el reforzamiento progresivo del Estado, contra la centralización que destruía los fueros y las formas locales de hacer justicia. Soboul afirma explícitamente: “los antagonismos sociales se cargaban asimismo de oposiciones políticas. El movimiento popular tendía a la descentralización y la autonomía local: tendencia profunda que venía de lejos”<sup>22</sup>. Y si esa era la experiencia desde la que vivía la gente su relación con la nueva economía, poco sentido tiene discutir sobre el mejoramiento o empeoramiento del “nivel de vida” en el período preindustrial, pues como dice Thompson, “se da el caso de que las estadísticas y las experiencias humanas llevan direcciones opuestas. Un incremento per cápita de factores cuantitativos puede darse al mismo tiempo que un gran trastorno cualitativo en el modo de vida del pueblo, en su sistema de relaciones tradicional y en las sanciones sociales”<sup>23</sup>. Ahí, en la exigencia de reivindicación por la traición que se les infligía, en la “certeza de un agravio intolerable”, se halla el sentido político de los movimientos populares.

### *La dimensión simbólica de las luchas*

Las formas de lucha popular durante el período preindustrial se caracterizan, según los historiadores, por la ausencia de organización y proyección política. A este respecto, como anteriormente, es necesario comenzar por desvelar el prejuicio que lleva a confundir y tachar como inmediatismo algo que constituye un rasgo clave de la cultura popular: la escasa posibilidad que los pobres tienen de planificar el futuro, y merced a lo cual esas clases desarrollan un peculiar sentido de desciframiento de las ocasiones. Se trata de esa lógica de la acción que Certeau ha llamado la *lógica de la coyuntura*, dependiente del tiempo y



articulada sobre las circunstancias, un “saber dar el golpe” que es un arte del débil, del oprimido<sup>24</sup>.

El sentido de las formas de organización y de lucha en los movimientos populares está siendo replanteado radicalmente en la actualidad a partir de los estudios sobre los movimientos anarquistas del siglo XIX. Durante mucho tiempo esos movimientos se vieron confundidos con los milenaristas y reducidos a “hambre más religión”. Pero ya se comienza a valorar la profunda inserción de los anarquistas en los modos de vida y expresión de la cultura popular, dejando sin piso la manida argumentación con la que se pretendía explicar esos movimientos por una “furia irracional contra fuerzas desconocidas” o por la mera transferencia de la lealtad y la fe en la iglesia hacia ideologías revolucionarias<sup>25</sup>. En todas las argumentaciones de ese tipo se subestima la clara comprensión que el movimiento anarquista tenía del origen social de la opresión; se desconoce o se oculta que las formas de lucha de los movimientos libertarios se desarrollaron en gran medida a partir de tradiciones organizativas de hondas raíces entre los campesinos y los artesanos, y se menosprecia la asunción explícita que los anarquistas hacían de las formas y modos populares de comunicación<sup>26</sup>.

Más que irracionalidad, lo que los anarquistas movilizan es una larga experiencia de resistencia popular, como lo demuestra la forma en que escogían los tiempos para lanzar sus “huelgas generales”: cuando las buenas cosechas y el aumento de la demanda producían una escasez de mano de obra. O la forma en que esos movimientos fueron modificando su estrategia a medida que el desarrollo del capitalismo transformaba las relaciones sociales. Lo paradójico es que para no pocos historiadores, incluso de izquierda, ¡sea la solidaridad, el *fuerte sentido comunitario* del movimiento libertario, lo que es enarbolado como prueba de su irracionalidad! ¿De dónde sacaron los anarquistas su estrategia de la huelga general, en la que eran implicados las mujeres, los menores, los ancianos, sino del sentido popular de la solidaridad? Y de esa misma cultura aprendieron una *espontaneidad* que se halla menos cerca del espontaneísmo que de la defensa de la autonomía por parte de la colectividad local, y que es ante todo rechazo de la coerción, de la “disciplina administrativa” en la que los libertarios del siglo XIX olían ya certeramente su profunda vinculación con las estrategias productivistas del capitalismo.

Articuladas a esa otra lógica aparecen las formas populares de *protesta simbólica*. Tanto en el caso de los obreros

ingleses en el siglo XVIII como en el de los anarquistas españoles del siglo XIX, una vieja cultura, conservadora en sus formas, va a dar albergue a contenidos libertarios, de resistencia y confrontación. En ambos casos se recurre a invocar regulaciones paternalistas o expresiones bíblicas para legitimar los levantamientos, los ataques a la propiedad o las huelgas. “No tienen otro lenguaje para expresar una nueva conciencia igualitaria”<sup>27</sup>. De la quema de brujas y de herejes las masas toman el simbolismo de quemar en efígie a sus enemigos. Las cartas anónimas de amenaza a los ricos se cargan con la fuerza mágica del verso y la blasfemia. Las procesiones bufas son el contrateatro en que se ridiculizan y ultrajan los símbolos de la hegemonía. He ahí una clave: puesto que las clases populares son muy sensibles a los símbolos de la hegemonía, el campo de lo simbólico, tanto o más que el de la acción directa, se convierte en espacio precioso para investigar las formas de la protesta popular. Y es que ni los motines ni las huelgas generales se agotan en “lo económico”, pues estaban destinados a *simbolizar políticamente*, esto es, a desafiar la seguridad hegemónica mostrándole a la clase dominante la fuerza de los pobres.

El proceso de enculturación, que venía actuando desde hacía ya más de un siglo, no ha podido impedir que en el tiempo fuerte de la crisis social aparejada por la instauración del capitalismo industrial las clases populares *se reconozcan* en la vieja cultura, aún espacio vital de su identidad, a la vez su memoria y el arma con que oponerse a su destrucción, la proletarización. Desde mediados del siglo XVIII la cultura popular vive una aventura singular: amenazada de desaparición va a ser al mismo tiempo tradicional y rebelde. Mirada desde la racionalidad ilustrada esa cultura aparece conformada únicamente por mitos y prejuicios, ignorancia y superstición. Y es indudable que contenía mucho de eso. Pero lo que desde esa racionalidad no se podía entender es la significación histórica de que estaban cargados algunos de los componentes de esa misma cultura: desde la obstinada exigencia de fijar “cara a cara” los precios del trigo, a las procesiones bufas y las canciones obscenas y los relatos de terror. ¡Qué mayor desafío a la mentalidad ilustrada que el de esos relatos de terror de los que se alimentan las clases populares en pleno siglo de las luces! Pero quizá resulte todavía más escandaloso afirmar sin nostalgias populistas que en esa cultura de la taberna y los romances, de los espectáculos de feria y la literatura de cordel, se

conservó un estilo de vida en el que eran valores la espontaneidad y la lealtad, la desconfianza hacia las grandes palabras de la moral y la política, una actitud irónica hacia la ley y una capacidad de goce que ni los clérigos ni los patronos pudieron amordazar.

Que no era solamente una cultura *tradicional*, es decir, conservadora, lo prueba la capacidad de esa cultura para reinterpretar los acontecimientos y las normas convirtiéndose en la matriz de una nueva conciencia política, la que orienta a los pioneros de las luchas obreras y que se expresaría por ejemplo en la “prensa radical” inglesa y la caricatura política de siglo XIX español. Estudiando los procesos culturales de los inicios de nuestro siglo R. Hoggart reconoce aún las huellas de esa cultura que “a lo largo del siglo XIX ha permitido a los trabajadores ingleses pasar del modo de vida rural al urbano sin convertirse en un lumpenproletariado amorfo”<sup>28</sup>.

## II. Del folklore a lo popular

El proceso de enculturación no fue en ningún momento un proceso de pura represión. Ya desde el siglo XVII vemos ponerse en marcha una producción de cultura cuyo destinatario son las clases populares. A través de una "industria" de relatos e imágenes se va a ir configurando una producción cultural que a la vez media entre y separa las clases. Pues la construcción de la hegemonía implicaba que el pueblo fuera teniendo acceso a los lenguajes en que aquélla se articula. Pero nombrando al mismo tiempo la diferencia, y la distancia entre lo noble y lo vulgar primero, entre lo culto y lo popular más tarde. No hay hegemonía —ni contrahegemonía— sin circulación cultural. No es posible un desde arriba que no implique algún modo de asunción de lo de abajo. Vamos a examinar una producción cultural que siendo destinada al vulgo, al pueblo, no es sin embargo pura *ideología*, ya que no sólo le abre a las clases populares el acceso a la cultura hegemónica, sino que les da a esas clases la posibilidad de hacer comunicable su memoria y su experiencia. Cierto que no podemos dejarnos engañar por el léxico, pues la sintaxis de esa cultura ya no es la popular, pero es el propio asco y el desprecio de las clases altas hacia ella lo que nos asegura que allí no hay sólo imposición y manipulación: para decirse culturalmente la clase hegemónica no tuvo más remedio que nombrar a la otra y su cultura.

## 1. Una literatura entre lo oral y lo escrito

Hay una *literatura* que, ausente por completo de las bibliotecas y las librerías de su tiempo, fue sin embargo la que le hizo posible a las clases populares el tránsito de lo oral a lo escrito, y en la que se produce la transformación de lo folklórico en *popular*. Me refiero a la que se ha llamado en España *literatura de cordel* y en Francia *de colportage*. Literaturas que inauguran una relación otra con el lenguaje: la de aquellos que sin saber apenas escribir saben no obstante leer. Escritura por tanto paradójica, escritura con estructura oral. Y ello no sólo por el *verso* en que está escrita buena parte de ella, pues transcribe canciones y romances, coplas y refranes, sino porque está sociológicamente destinada a ser *leída en voz alta*, colectivamente. Pero escritura al fin, y por tanto dispositivo de normalización y formalización, medio y tecnología, racionalidad productiva y técnica de fabricación.

Aunque se originan y desarrollan simultáneamente, las literaturas de cordel y *colportage* presentan diferencias preciosas que permiten profundizar el análisis de las contradicciones que dinamizan los modos de presencia de lo popular en ellas. Digamos ya de entrada que mientras la literatura de *colportage* está predominantemente dirigida a la población campesina, como lo atestiguan sus circuitos de difusión, la de cordel es plenamente urbana. La denominación misma de esta literatura como *vulgar* está indicando, según uno de sus estudiosos, su diferencia con lo popular-campesino. Pues mientras esto último es ya sinónimo en el siglo XVII de "lo cercano a la naturaleza", vulgo es "lo que se mueve en la ciudad"<sup>29</sup>, vulgar es lo plebeyo y callejero, lo desviado y lo contaminado.

### *Lo que pone el mercado*

No sé como se consiente  
que mil inventadas cosas  
por ignorantes se vendan  
por los ciegos que las toman.  
Allí se cuentan milagros,  
martirios, muertes, deshonras  
que no han pasado en el mundo  
y al fin se vende y se compra.

Así ve Lope de Vega la literatura de cordel a través de un personaje de su comedia *Santiago el Verde*. Pero no es sólo a

través de personajes; en un memorial dirigido al Rey en defensa de sus derechos de autor<sup>30</sup>, Lope nos ofrece una preciosa y precisa caracterización de las “coplas de ciego” o “pliegos de cordel”. De quiénes eran sus compositores y vendedores: “Hombres que inquietan al vulgo, fastidian a la nobleza, deslustran la policía (pregonando) por las calles Relaciones, Coplas y otros géneros de versos; mulatos y vagabundos que van por las calles alborotando a las gentes con voces altas y descompuestas, diciendo en prosa la suma de lo que contienen sus versos”. Cuáles eran sus géneros y sus temáticas: “Los sucesos que buscan, las tragedias que fabrican, las fábulas que inventan de hombres que en las ciudades de España fuerzan a sus hijas, matan a sus madres, hablan con el demonio, niegan la fe, dicen blasfemias. Y otras veces fingen milagros e imprimen sátiras contra las ciudades y las personas que se pueden conocer por títulos, oficios y sucesos”. Y nos informa también acerca de lo que más le duele: “La malicia de estos hombres (se atreve) con las honras y opiniones de los que escriben y con los nombres de pintores excelentes quieren vender sus atrevidas falsedades e ignorancias [...] La libertad con que a los ojos de los que nunca vieron tales papeles imprimen y pregonan que aquello lo compuso Ledesma, Liñán, Medinilla, Lope y otras personas conocidas”.

El cuadro trazado no tiene desperdicio. En él se expresa no sólo la “conciencia de autor” frente a una literatura que la mina y parodia —le roba el nombre, resume y deforma el texto, mezcla los géneros—, sino la reacción de un hombre que tuvo también clara conciencia de fabricante, que sabía que al entrar en el circuito del “consumo” la escritura de comedias se estereotipaba. Y lo sabía hasta el punto de escribir *El arte nuevo de hacer comedias para este tiempo*. Por eso aparecen tan claramente indicados el circuito y los procedimientos: la confusión entre el anonimato de quien edita-escribe y su atribución a nombres famosos; la *reescritura* como clave de esos textos, su venta callejera, el *resumen* que de su contenido hace el pregón, la *mezcolanza* de suceso y tragedia, de fábula y milagro, de sátira y blasfemia. Y de que por ahí pasaba algo más que la “imagen” del vulgo en el imaginario de los nobles es buena prueba los “efectos” que Lope le atribuye: inquieta al vulgo, fastidia a la nobleza, deslustra la policía (que en ese tiempo significa la política y el orden social).

Las denominaciones son también un buen punto de acceso. *Pliego* indica el “medio”: una simple hoja de papel plegada dos veces, o varias hojas plegadas formando un cuadernillo, impreso a dos o tres columnas. *Cordel* señala el modo de difusión, pues los pliegos se exhibían y vendían colgados de un cordel en la plaza. Copla o romance *de ciego*, por que él es quien los pregona o canta, y andando el tiempo quien los compone —con ayuda de “oficiales” que recogen los sucesos que el ciego selecciona y los escriben siguiendo pautas que él elabora—, los edita y los vende. Merecería un estudio aparte la figura del ciego y sus oficios en el mundo de lo popular, desde la mítica ceguera de los rapsodas hasta la picaresca del barroco español, su especializada relación con el canto y la expresión verbal. El precio de los pliegos es mínimo pero oscila en función de una compleja red de ventas y una picaresca del negocio que acarrea pleitos entre los impresores y la hermandad de ciegos.

Tenemos así un *medio* que, a diferencia del libro y *semejanza del periódico*, sale a buscar sus lectores a la calle. Y que presenta una hechura en la que el *título* es reclamo y motivación, publicidad; al título sigue un *resumen* que proporciona al lector las claves del argumento o las utilidades que le presta, y un *grabado* que explota ya la “magia” de la imagen. Tenemos un *mercado* que funciona con el juego de la oferta y la demanda hasta tal punto que los títulos y resúmenes acaban estereotipándose hasta la fórmula que mejor logra expresar cada género. Una evolución que muestra el paso de una *empresa de mera difusión* —de romances, villancicos y canciones— a otra de *composición* de relaciones (noticias) de los sucesos y de almanaques. Evolución que acompaña la gestación del divorcio del gusto que desde finales del siglo XVII se ahonda abaratando la impresión de los textos y grabados y exacerbando el tremendismo sensacionalista<sup>31</sup>.

Pero no sólo es medio; el pliego de cordel es *mediación*. Por su lenguaje, que no es alto ni bajo, sino la revoltura de los dos. Revoltura de lenguajes y religiosidades. En eso es que reside la blasfemia. Estamos ante *otra literatura* que se mueve entre la vulgarización de lo que viene de arriba y su función de válvula de escape a una represión que estalla en tremendismo y burla. Que en lugar de innovar estereotipa, pero en la que esa misma estereotipia del lenguaje o de los argumentos no viene sólo de las imposiciones que acarrea la comercialización y adaptación del gusto a unos formatos, sino del dispositivo de la repetición y los modos del narrar popular.

En Francia, la literatura de *colportage* o buhonera muestra todavía más a las claras la estructura industrial de producción y difusión<sup>32</sup>.

A comienzos del siglo XVII una familia de libreros-editores, los Oudot, comienzan a publicar en la ciudad de Troyes unos folletos impresos en el papel más basto y granuloso, mal cosidos y recubiertos por una hoja de color azul que daría el título a esa literatura: la "Bibliothèque Bleu". El editor aprovecha los caracteres de las letras ya muy gastados y pone a los propios tipógrafos y demás obreros de la imprenta a resumir y reescribir romances, cuentos de hadas, vidas de santos, recetas médicas, calendarios, etcétera. Es decir, el editor utiliza a los trabajadores de la imprenta como *mediadores* para seleccionar tradiciones orales y *adaptar* textos que vienen de la tradición culta. Pero la organización "industrial" no acaba ahí. Junto a la organización de la edición encontramos una *red de colporteurs*, de buhoneros o vendedores ambulantes, que de feria en feria recorren los campos y las pequeñas villas distribuyendo los folletos y retornando una o dos veces por año donde el editor para informarle de lo que se vende y lo que no se vende, devolviéndole lo que no se vendió y orientando así la producción en función de la demanda, esto es, sirviendo de mediador entre la clientela y el empresario. Cuando a comienzos del siglo XIX, Ch. Nissard, en comisión por el gobierno, investigue esa literatura, encontrará que más de tres mil *colporteurs* recorren organizadamente el país y difunden cerca de veinte millones de folletos por año. "En su canasta o fardo, entre botones, agujas, gafas y medicinas milagrosas se pueden encontrar libritos que cuestan 1 ó 2 soles. Sus escasas páginas son de un papel color gris sucio, de mala calidad, que se bebe la tinta y está cubierto de garabatos. Sus letras escritas con caracteres gastados se distinguen mal"<sup>33</sup>. Como los de cordel, también los folletos de la "Bibliothèque Bleu" van a la búsqueda de sus lectores mezclados a las cosas elementales de la vida, voceados por mercaderes de feria que establecen, a su manera, el juego de predilecciones y rechazos que configura la sensibilidad del nuevo público lector. Y ello a partir de un "fondo" editorial en el que convergen relatos —canciones de gesta y libros de caballería—, literatura clerical y algunos textos provenientes de la cultura "científica". De los 450 títulos que se han conservado, 120 son libros de piedad, 80 son "novelas" o piezas de teatro, 40 son libros de historia y el resto libros "prácticos", ya sean de conocimientos o recetas, textos de ciencias exactas y ocultas, tablas de aritmética y



calendarios meteorológicos; también canciones, unas dedicadas al amor y otras a las virtudes del vino.

Robert Mandrou completa su examen introduciendo en el análisis del circuito el dispositivo de *recepción*: la *velada*, lugar popular de la lectura, atestiguada por la iconografía y los regaños de los predicadores. Aún en las aldeas más remotas hay alguien que sabe leer, y al anochecer, cuando vuelven las gentes de las faenas del campo, hombres y mujeres, chicos y grandes se reúnen junto al fuego a escuchar al que lee en voz alta, mientras las mujeres remiendan o tejen y los hombres limpian aperos de trabajo. Lectura colectiva, que pareciera desconocida por la mayoría de los historiadores, para los que hablar de lectores populares antes del siglo XIX sería un absurdo, pues sólo una ínfima minoría de la población sabía leer, es decir... ¡firmar! Confusión entre lectura y escritura que unida a la dificultad de concebir otro tipo de lectura diferente a la del individuo encerrado con su libro, conforman los prejuicios “cultos” que han impedido prestar atención a la lectura popular, a su existencia y sus peculiaridades<sup>34</sup>. Dice el ventero, en el capítulo 22 de *El Quijote*, hablando de la lectura de novelas de caballería: “Porque cuando es el tiempo de la siega se recogen aquí en las fiestas muchos segadores, y siempre hay alguno que sabe leer, el cual coge uno de estos libros en las manos y rodeámonos de él más de treinta, y estamos le escuchando con tanto gusto que nos quita mil canas”. Y siglos después los labriegos anarquistas de Andalucía compraban el periódico aun sin saber leer para que alguien se lo leyera a su familia. Se trata de una “lectura oral” o auditiva, muy distinta de la lectura silenciosa del letrado, tanto como los modos de difusión y adquisición de lo que se lee. Porque leer para los habitantes de la cultura oral es escuchar, pero esa escucha es sonora. Como la de los públicos populares en el teatro y aún hoy en los cines de barrio, con sus aplausos y silbidos, sus sollozos y sus carcajadas. Lectura, en fin, en la que el ritmo no lo marca el texto, sino el grupo, y en la que lo leído funciona no como punto de llegada y cierre del sentido, sino al contrario, como punto de partida, de reconocimiento y puesta en marcha de la memoria colectiva, una memoria que acaba rehaciendo el texto en función del contexto, *reescribiéndolo* al utilizarlo para hablar de lo que el grupo vive. Todavía está por hacerse una historia social de la lectura que incorpore la historia de los modos de leer a una tipología de los públicos lectores y de las mediaciones que han hecho posible el paso de unos a otros. Pero el dispositivo de la

lectura está ya más del lado de lo que pone el pueblo que de lo que pone el mercado, o mejor, de lo que hace su encuentro.

### *Lo que pone el pueblo*

El “otro lado” de la industria de relatos es el que nos da acceso al proceso de *circulación cultural* que se materializa en la literatura que estamos estudiando: un nuevo modo de existencia cultural de lo popular. En las literaturas de cordel y *colportage* están las claves para trazar el camino que lleva de lo folklórico a lo vulgar y de ahí a lo popular. Que a ella llega el folklore lo testimonia así Unamuno: “Eran [los pliegos] el sedimento poético de los siglos, que después de haber nutrido los cantos y relatos que han consolado de la vida a tantas generaciones, rodando de boca en oído y de oído en boca, contados al amor de la lumbre, viven por el ministerio de ciegos callejeros en la fantasía siempre verde del pueblo”<sup>35</sup>. Ahí llega también, o mejor ahí tiene lugar, la primera gran empresa de *vulgarización*, que tanto irrita a espíritus cultos como Valera: “El espíritu caballeresco y las hazañas, valentía y amoríos de los héroes y de las damas de Calderón y Lope han pasado avillanándose a dar la última muestra de sí en la ínfima plebe”. Hay vulgarización en el doble sentido: puesta al alcance del vulgo, y rebajamiento, es decir, simplificación y estereotipia. Y en la literatura de cordel hay un tercer sentido, aquél que indica al vulgo como “lo que se mueve en la ciudad”, lo *popular-urbano* en su oposición a lo campesino, el señalamiento de la emergencia de un nuevo sentido de *lo popular como lugar de mestizajes y reapropiaciones*. “Al pasar por los labios de los ciegos copleros las ideas del ‘honor’ y de la ‘caballería’ se adaptan a figuras de bandoleros y toreros dando lugar a una nueva creación, que manteniendo la esencia del viejo romance lo pone al servicio de este nuevo estamento que crece y se enfrenta a la pudibunda aristocracia neoclásica, lo pone al servicio de un pueblo que empieza a vivir”<sup>36</sup>. No sólo lo que viene del pueblo se contamina y deforma, también el pueblo deforma y resignifica los “grandes temas” del amor y la pasión, profana las formas narrativas y erige las vidas marginadas en modelos de hombría. De todo ello resulta un lenguaje nuevo que, por un lado, goza con los adjetivos rimbombantes, pero por el otro se acomoda a su ritmo, su ironía y su descaro.

Al divorcio cultural, a la distancia y las barreras que la clase alta española del siglo XVIII erige ostensiblemente, el pueblo responde revolviendo, imitando burlescamente y mestizando. Le debemos a Caro Baroja haber sabido leer la literatura de cordel desde ese ángulo de los mestizajes. A las historias amorosas provenientes de “dramas y comedias estimadas” se le mezclan escenas de violencia y hechizos. Y al revés: a las historias de bandoleros se les convierte en lances de honor donde se exalta al que vive fuera de la ley y se glorifica el valor de vivir arriesgadamente. Los héroes son, en la literatura de cordel, los Diego Corrientes, Francisco Esteban y Luis Candelas. No hay sólo anacronía, como piensan los literatos, sino el uso rebelde de la cultura tradicional de que habla Thompson, un contrateatro que al voltear y confundir los tiempos le permite al pueblo hacer oír su voz. Al aplicar las “viejas” ideas del honor y la caballerosidad a los bandoleros y otros delincuentes, los pliegos de cordel no hablan, o al menos no hablan sólo, de un pasado trasnochado, se vengan a su modo de una burguesía aristocrática erigiendo sus propios héroes: “Los grandes bandoleros cruzan la mente popular con una lejana llamada a la reivindicación anarquista”<sup>37</sup>.

La otra gran veta de la literatura de cordel son los *sucesos*, especialmente los relatos de crímenes, en los que el pliego sienta las bases de lo que andando el tiempo sería el periodismo popular. Cuenta Julio Nombela —un folletinista que durante su juventud trabajó para un ciego— que “cuando ocurría un crimen de los que ahora llaman pasionales, cuando se cometía algún robo de importancia, el ciego llamaba a uno de los dos o tres poetas que no tenían sobre qué caerse muertos y estaban a su devoción, les daba instrucciones detalladas respecto del romance que les encargaba y si éste quedaba a su gusto, remuneraba su trabajo con treinta o cuarenta reales”<sup>38</sup>. Y en esas instrucciones se encontraban las señas del periodismo sensacionalista. Es justo en los relatos de crímenes donde encontramos el salto del pliego en verso al pliego en prosa: una descripción sin adornos, con su tinte de “objetividad” en los detalles y su búsqueda de las “causas”. Esos relatos hablan también de la *obsesión* popular por los crímenes. En algunos lo importante, lo captado, es la brutalidad pura y su fuerza catártica. Pero hay otros en los que lo narrado apunta en otra dirección, la de la reparación de agravios como forma popular de regulación social. Que es justamente la orientación de un tipo de relatos en los que cede el tremendismo pasional de los

crímenes rurales en favor de una descripción, exaltación de la marginación social en la ciudad, relatos en los que junto con la descripción del crimen “se da cuenta de las vidas y hechos de los truhanes y bandidos”.

Están por último los *almanaques*: lugar de mezclas y entrecruzamientos especiales. En éstos lo que se revuelve son diferentes tipos de saberes. Saberes de abajo y saberes de arriba, saberes viejos y nuevos, astrología y astronomía, medicina popular y menos popular, romance e historia. “Durante los albores del XVIII el pronóstico se transforma y va incorporando aspectos científicos y utilitarios. Se establece una nueva relación con el mundo cotidiano no solamente como revelación del mañana, sino como consejos prácticos y sencillos para la vida diaria”<sup>39</sup>. Un ejemplo fehaciente de las mezclas y la circulación que pasa por los almanaques son los escritos por Torres Villarroel, quien en 1752, en el Prólogo a uno de ellos, afirma: “Escribo para el vulgo porque éste es el que desea informarse de la novedad, éste es el que está asustado, a éste es al que hay que sacudir del espanto y la ignorancia”. Los almanaques son la primera enciclopedia popular donde consejos de higiene y de salud se hallan revueltos con recetas mágicas, y donde ya se proponen en forma de preguntas y acertijos cuestiones de física y matemática. Un investigador de la industria cultural de esos siglos, y tan poco “romántico” como Robert Escarpit, ha dicho refiriéndose a esa literatura: “Las novelas de la ‘Bibliothèque Bleu’ y la modesta ciencia de los almanaques han hecho ciertamente mucho más por la elevación cultural de las masas de los siglos XVII y XVIII que toda la organización de la cultura oficial”<sup>40</sup>.

En Francia los estudios sobre la literatura de *colportage* han dado recientemente lugar a una polémica en la que la polarización de las posiciones es extrema. Para unos los almanaques y relatos de la “Bibliothèque Bleu” rescatarían la expresión de una cultura que, o provenía del mundo popular, o al menos encontró en él una acogida y una respuesta profunda. Para otros, esa literatura fue mera imposición y estratagema manipuladora, o ni siquiera eso, pues nunca llegó al pueblo sino a las clases medias. Es indudable que el modo de producción y circulación de la literatura de *colportage* está más organizado desde arriba y dejó por tanto mucho menos margen a la creatividad popular que en el caso de los pliegos de cordel. Sin embargo la conclusión que se saca del debate en Francia es que si los unos tienen tendencia a una imagen edulcorada y espon-

taneísta de la cultura popular, los otros tienden a reproducir la dicotomía que impide pensar la complejidad de la circulación cultural: o lo que viene de arriba no llega a tocar a los de abajo, porque no tiene nada que ver con éstos, o si llega no hace sino manipular y alienar, como hoy la cultura de masa. Y bien, aunque la cultura que vehiculan los pliegos y los almanaques ya no es el folklore, tampoco es la cultura de masa. Es justamente la que “media” entre las dos, y constituye la expresión de *un modo nuevo de existencia de lo popular* que es fundamental comprender para no oponer maniquea y facilonamente lo popular a lo masivo.

## 2. Una iconografía para usos plebeyos

La relación de las clases populares con las imágenes es muy distinta a su relación con los textos escritos. Cifradas también pero desde códigos de composición y de lectura “secundarios”<sup>41</sup>, las imágenes fueron desde la Edad Media el “libro de los pobres”, el texto en que las masas aprendieron una historia y una visión del mundo *imaginadas* en clave cristiana. Con las figuras y escenas de los retablos y los capiteles, y después los grupos escultóricos y los bajorrelieves de las catedrales góticas, la Iglesia crea una imagería que comparten todos, clérigos y laicos, ricos y pobres. Pero la “proximidad” del pueblo a las imágenes es paradójica: el mundo que presenta la iconografía es mucho más extraño, exterior y lejano al mundo popular que el que recogen y difunden los relatos escritos. Precisamente porque en las imágenes se producía un discurso accesible a las masas la selección de lo decible y difundible será mucho más cuidadosa y censurada. La popularidad de las imágenes no vendrá tanto de los temas —que no tienen orígenes folklóricos salvo en algunas referencias a vestidos y danzas— o las formas, sino de los *usos*: al aferrarse a determinadas imágenes las clases populares producirán en ellas un efecto de arcaísmo cercano al de los cuentos populares, y al usarlas como amuletos las reinscribirán en el funcionamiento de su propia cultura.

Con las posibilidades de reproducción que a partir del siglo XV abre el grabado<sup>42</sup>, las imágenes escapan de su fijación a determinados lugares para invadir el espacio cotidiano de las casas, de los vestidos y los objetos. La mayoría de las imágenes

son todavía religiosas —de una colección de ese tiempo que reúne 2047 imágenes impresas, apenas cien son de temas profanos— y sus funciones primordiales son la preservación y la edificación piadosa <sup>43</sup>. Cosidas a los vestidos o adheridas a los armarios y cofres, las imágenes *protegen* contra las enfermedades, los demonios o los ladrones. Y si el cofre se abre, la imagen pegada en la cara interior de la tapa lo convierte en altar alrededor del cual se reza. Las oraciones son más eficaces si se tiene ante los ojos la imagen del santo al que se reza. Muchembled habla de la “insidiosa penetración de lo sagrado” que comporta la difusión de las imágenes, pues la palabra del sermón va a ser sustituida por ellas que la prolongan y mantienen vivo su mensaje.

Durante el siglo XV la Iglesia es la gran distribuidora de imágenes, ya sea a través de las *cofradías* —cada una identificada por la imagen de un santo patrón o de un objeto-símbolo de la pasión de Cristo— o de las *indulgencias* asociadas a determinadas devociones que exigían la presencia de una determinada imagen para cumplir su efecto. En conjunto lo que se difunde gira en torno a dos temáticas: los *misterios*, que escenifican la vida de Cristo o de la Virgen, y los *milagros*, que plasman escenas de la vida de los santos. Y desde entonces data el éxito de algunas imágenes que, como la del San Cristóbal gigante cargando a un niño para atravesar un río, llegará intacta hasta los parabrisas de los taxis y autobuses de nuestras ciudades. La escasa iconografía profana gira en torno a las *leyendas* —del Rey Arturo, de Carlomagno, de Godofredo— a las *moralidades* —el gallo vigilante, el zorro astuto, el gato ladino—, a los juegos de *naipes* y algunas farsas y *sátiras* religioso-políticas.

Ya en el siglo XVI pero más claramente desde el XVII la reproducción y difusión de imágenes sufre una fuerte transformación. De la xilografía que permitía la impresión de unas 400 hojas por tabla grabada se pasa al aguafuerte que, al usar soluciones de ácido nítrico sobre planchas de cobre, permite texturas no solo más nítidas, sino variadas y un aumento considerable de las hojas por plancha. Al mismo tiempo la producción, aunque artesanal, se acerca ya a la industria mediante una especialización de las funciones: el dibujante, el iluminador, el grabador, el impresor. La distribución por su parte pasa de manos de la Iglesia —que seguirá ejerciendo por otros modos un control ideológico— a las de los comerciantes, que las venden en almacenes y las difunden por los campos a

través de los vendedores ambulantes que van de feria en feria o por los barrios los días de mercado. Es entonces cuando se inicia la presión de una demanda popular que, dirigida sin duda por lo que le ofrecen y por la censura religiosa, comienza sin embargo a incidir en la conformación de una iconografía “popular”. De ello da cuenta la multiplicidad de testimonios que convergen en constatar la presencia de grabados en la mayoría de las casas, tanto de la ciudad como del campo, de que eran “el único lujo del pobre”, y la pasión por imágenes raras “que viene a compensar a las clases poseedoras de su pérdida de privilegios con respecto a la imagen en general”<sup>44</sup>. En adelante será en la calidad de la imagen, de un grabado que imita la pintura, donde se buscará diferenciar y distanciar los gustos. A las clases populares les llegará mayoritariamente el grabado barato, el que reproduce imágenes tradicionales y en un dibujo tosco. Pero de todas formas hay una transformación que lentamente llega también al pueblo: la secularización que empieza a afectar a los temas y sobre todo a las formas. La secularización libera la creatividad iconográfica de la presión religiosa, y la Reforma protestante, al dejar sin piso las indulgencias y poner en duda la mediación de los santos, abren el camino a una iconografía que *caricaturiza* las instituciones y las figuras eclesiásticas —el Papa convertido en burro, los cardenales en zorros, etc.—, y *amplía los motivos* reemplazando los santos por figuras de la mitología y cuadros de costumbres que introducen en la representación el espacio de la vida cotidiana<sup>45</sup>.

En respuesta a esos cambios la Iglesia va a buscar la “popularización” de su mensaje mediante una cierta mundanización de las devociones que recoge la afirmación vitalista del barroco, y una cierta tolerancia con los restos de paganismo que aún conservan las masas populares. Esa popularización se traducirá en la difusión de una iconografía que acerca la vida de los santos a la de la gente, que tolera usos mágicos de las imágenes religiosas y que busca la expansión y la divulgación más que la profundización<sup>46</sup>. Por su parte la burguesía le encuentra nuevas funciones a las imágenes y una especialmente dirigida al pueblo: educarlo cívica, políticamente. Aprovechando las celebraciones y conmemoraciones de victorias o “sucesos patrios”, y descubriendo la carga emotiva y el poder de sugestión que tiene la imagen más allá de su referencia, *se montan* imagerías de batallas o historias en base a los stocks de imágenes que guardan los editores<sup>47</sup>.

La transformación puede constatarse finalmente en los cambios producidos en la relación entre iconografía e imaginaria. Desde el siglo XVI hay una serie de *motivos* que se incorporan a la iconografía popular, como “el mundo al revés,” “el diablo dinero”, “el árbol del amor”. Entre ellos hay uno, “la escala de la vida”, que ha servido de soporte a la visualización de los cambios en la representación. Como “la rueda de la fortuna” el tema de la escala o las edades de la vida es de hecho un tema medieval que comienza a tener representación gráfica ya en el siglo XV. Pero hasta el siglo XVII se trata siempre de una *imagen religiosa* de las etapas de la vida, del nacimiento a la muerte. En un grabado de 1630 las etapas o gradas o escalones son cinco: a la derecha están colocados los símbolos de la vida y a la izquierda los de la muerte, debajo de la escala se escenifica el juicio. En un almanaque de 1673 cada edad aparece representada por una pareja, una cifra y un epíteto, y las edades son doce; bajo el ángulo aparece también el Juicio Final y cuatro medallones que representan el bautismo, el matrimonio, la extremaunción y el funeral. Pero a partir del siglo XVIII la función religiosa y la imagen macabra desaparecen y son reemplazadas por una imaginaria euforizante y secular. La escala se transforma en la de la ascensión social y el proceso de “maduración” del individuo hasta llegar a ella. Queda la escala y el señalamiento de un trayecto, pero vaciado por completo de la imaginaria religiosa y referido al de una burguesía que difunde así su nuevo imaginario: el ideal de vida ya no es la salvación, sino el éxito social<sup>48</sup>.

A lo largo de esa evolución hay algo que marca de manera explícita la distancia que ahonda y encubre a la vez la popularización de las imágenes. Se trata de que mientras la pintura de caballete al romper con la forma-retablo va a rechazar la puesta en imágenes de una temporalidad secuencial, de una secuencia narrativa, ésta va a continuar presente y va a desarrollarse en la iconografía popular. La que hallará en la historieta su punto de llegada. En el recorrido hasta allá juegan un papel decisivo las “imágenes de Épinal”.

Desde 1660 se establece en Épinal, una ciudad del noroeste francés, la mayor industria de imágenes de su tiempo<sup>49</sup>. Allí se producen todo tipo de imágenes: estampas religiosas, cartas de juego y de tarot, dominós, almanaques, colecciones de soldados, ilustraciones de canciones, etcétera. Pero lo que va a hacer su



fama, lo que va a recibir el nombre de “imágenes de Épinal” serán precisamente los relatos en imágenes que lanzan al mercado los hermanos Pellerin, establecidos en la ciudad desde 1740. Inicialmente esos relatos se dirigen a una nueva clientela, los menores de edad. Se trata de contarles historias en imágenes mediante una hoja dividida en 16 cuadros o viñetas consecutivas, dispuestas en 4 hileras que se “leen” de izquierda a derecha y de arriba a abajo. Cada viñeta tiene debajo un pequeño texto escrito. El éxito del formato será tal que la historia en imágenes por episodios dejará pronto de limitarse al público infantil y pasará a ser utilizada para todo tipo de relatos, especialmente los que hacen “cáricatura”. Su desarrollo iconográfico estará sobre todo ligado a la puesta en imágenes de leyendas y cuentos populares.

En España los pliegos de cordel llevaban casi siempre una ilustración grabada en la primera página, y a veces otra que dividía el cuadernillo en dos partes. Lo que los pliegos reproducen inicialmente son grabados tomados de libros y que tenían alguna relación con el tema. Pero poco a poco van evolucionando: de una primera etapa, en la que se trasvasa al pliego el grabado tal y como está en el libro del que se toma, a una segunda en la que en base a figuras sueltas de personajes tomados de un stock se arman escenas, y a una tercera —ya en el siglo XVIII— en la que se hacen grabados especiales para ilustrar los pliegos<sup>50</sup>. Pero esos grabados representan siempre una única escena. El relato en imágenes se halla también ligado al pliego de cordel pero por otros lados. En primer lugar a través de los *cartelones de feria* o de ciego que ilustraban con imágenes dispuestas por episodios el contenido del pliego que el ciego recitaba. El lazarillo, o un muchacho al servicio del ciego, iba señalando con un palo la viñeta que ilustraba el pasaje a que aludía el ciego. Y en segundo lugar en las *aleluyas* o *aucas* que presentaban un formato muy similar al de las imágenes de Épinal: una superficie cuadrículada en la que cada cuadro contiene un dibujo y el conjunto desarrolla un tema o una historia. Las aleluyas versan sobre todos los temas de la literatura de cordel y, según Caro Baroja, son “la última fase en el proceso de resumir y de abreviar los relatos”.

El paso siguiente en la industria de la iconografía popular será ya el periódico ilustrado, que hace su aparición en 1832 con el *Penny Magazin* de Londres. Pero ello nos adentra ya en otra etapa: en la de la primera cultura de masas.

### 3. Melodrama: el gran espectáculo popular

Desde 1790 se va a llamar *melodrama*, especialmente en Francia e Inglaterra, a un espectáculo popular que es mucho menos y mucho más que teatro. Porque lo que ahí llega y toma la forma-teatro más que con una tradición estrictamente teatral tiene que ver con las formas y modos de los espectáculos de feria y con los temas de los relatos que vienen de la literatura oral, en especial con los cuentos de miedo y de misterio, con los relatos de terror. Además, desde finales del siglo XVII disposiciones gubernamentales “encaminadas a combatir el alboroto” prohíben en Inglaterra y Francia la existencia de teatros populares en las ciudades<sup>51</sup>. Los teatros oficiales son reservados a las clases altas, y lo que se le permite al pueblo son *representaciones sin diálogos*, ni hablados ni siquiera cantados, y ello bajo el pretexto de que “el verdadero teatro no sea corrompido”. La prohibición será levantada en Francia sólo en 1806 por un decreto que autoriza en París el uso de algunos teatros para la puesta en escena de espectáculos populares pero limitando éstos a sólo tres<sup>52</sup>. De otra parte, y por extrañío que esto pueda sonar hoy, el melodrama de 1800, el que tiene su paradigma en *Celina o la hija del misterio* de Gilbert de Pixerecourt, está ligado por más de un aspecto a la Revolución francesa: a la transformación de la canalla, del populacho en pueblo y a la escenografía de esa transformación. Es la entrada del pueblo doblemente “en escena”. Las pasiones políticas despertadas y las terribles escenas vividas durante la Revolución han exaltado la imaginación y exacerbado la sensibilidad de unas masas populares que pueden darse al fin el gusto de poner en escena sus *emociones*. Y para que éstas puedan desplegarse el escenario se llenará de cárceles, de conspiraciones y ajusticiamientos, de desgracias inmensas sufridas por inocentes víctimas y de traidores que al final pagarán caro sus traiciones. ¿No es acaso esa la moraleja de la Revolución? “Antes de ser un medio de propaganda, el melodrama será el espejo de una conciencia colectiva”<sup>53</sup>.

La pantomima que se juega en la escena se “ensayó” al aire libre por calles y plazas donde el mimo sirvió a la ridiculización de la nobleza. Y toda la maquinaria que la puesta en escena del melodrama exige está en relación directa con el tipo de espacio que el pueblo necesita para hacerse visible: calles y

plazas, mares y montañas con volcanes y terremotos. El melodrama nace como “espectáculo total” para un pueblo que puede ya mirarse de cuerpo entero, “imponente y trivial, sentencioso e ingenuo, solemne y bufón, que respira terror, extravagancias y jocosidad”<sup>54</sup>. De ahí la peculiar complicidad con el melodrama de un público que —“escribo para los que no saben leer”, dirá Pixerecourt— lo que busca en la escena no son palabras, sino acciones y grandes pasiones. Y ese fuerte sabor emocional es lo que demarcará definitivamente al melodrama colocándolo del lado popular, pues justo en ese momento, anota Sennett<sup>55</sup>, la marca de la educación burguesa se manifiesta en todo lo contrario, en el control de los sentimientos que, divorciados de la escena social, se interiorizan y configuran la “escena privada”.

La complicidad con el nuevo público popular y el tipo de demarcación cultural que ella traza son las claves que nos permiten situar el melodrama en el vértice mismo del proceso que lleva de lo popular a lo masivo: lugar de llegada de una memoria narrativa y gestual populares y lugar de emergencia de una escena de masa, esto es, donde lo popular comienza a ser objeto de una operación de borradura de las fronteras que arranca con la constitución de un discurso homogéneo y una *imagen unificada de lo popular, primera figura de la masa*. La borradura de la pluralidad de huellas en los relatos y los gestos obstruye su permeabilidad a los contextos, y la rebaja progresiva de los elementos más fuertemente caracterizadores de lo popular se acompañará de la entrada de temas y formas procedentes de la otra estética, como el conflicto de caracteres, la búsqueda individual del éxito y la transformación de lo heroico y maravilloso en pseudorealismo.

### *Entre el circo y la escena*

Lo que se hace *teatro* en el melodrama ha sido durante siglos espectáculo de *troupes* ambulantes que van de feria en feria, y cuyo oficio más que el de “actores” es aquel otro que mezcla la representación de farsas y entremeses al de acróbatas, titiriteros y prestidigitadores. Desde 1680 la prohibición de “los diálogos” va a obligar al espectáculo popular no sólo a reencontrarse con el mimo —“el arte del mimo resucita porque el actor no puede expresarse con palabras”<sup>56</sup>—, sino a inventar una serie de estrategias escénicas que se sostienen íntegras en la complicidad del espectador. Unas veces la solución será que

sólo un actor hable y los otros respondan con gestos, o que el otro entre a escena cuando el que habló salga. Pero las estratagemas más logradas serán la utilización de carteles o pancartas en las que está escrito el parlamento o diálogo que corresponde a la acción de los actores<sup>57</sup>, y la utilización de letras de canciones que hacen cantar al público siguiendo las coplas impresas en volantes que le dan a la entrada con la melodía de canciones conocidas<sup>58</sup>.

Frente al teatro culto, que es en ese tiempo un teatro eminentemente literario, esto es, cuya complejidad dramática está dicha y se sostiene por entero en la retórica verbal, el melodrama apoya su dramaticidad básicamente en la puesta en escena y en un tipo de actuación muy peculiar.

Por predominancia de la puesta en escena hay que entender la prioridad que tiene el espectáculo sobre la representación misma. “Lo que se paga es lo que se ve”, dice un crítico de esa época. Y Pixerecourt, que empleaba apenas entre quince o veinte días para escribir una pieza, necesitaba de dos y tres meses para organizar su puesta en escena. “La acción dramática suministraba un tema para la ejecución de un paisaje”<sup>59</sup>. Que era el “lugar de la acción” y objeto de una verdadera *fabricación* en base a maquinarias complicadísimas para el manejo de los decorados y los efectos ópticos y sonoros que permitían “presenciar” un naufragio o un terremoto. Los críticos *de teatro* no salen de su escándalo: las palabras importan menos que los juegos de mecánica y de óptica. Una economía del lenguaje verbal se pone al servicio de un espectáculo visual y sonoro donde priman la pantomima y la danza<sup>60</sup>. Y donde los efectos sonoros son estudiadamente fabricados. Como la utilización de la música para marcar los momentos solemnes o los cómicos, para caracterizar al traidor y preparar la entrada de la víctima, para cargar la tensión o relajarla, además de las canciones y la música de los ballets. La funcionalización de la música y la fabricación de efectos sonoros, que hallarán en las radionovelas su esplendor, tuvieron en el melodrama no sólo un antecedente, sino todo un paradigma. En cuanto a los efectos ópticos, hacen su aparición una multiplicidad de trucos para los que, como en las comedias de magia, se utilizan desde fantasmagorías hasta sombras chinescas. El emparentamiento del cine con el melodrama no es sólo temático, buena parte de los *trucos* que lo preparan, y de los que echará mano para producir su “magia” están ya ahí. No hay que olvidar que quien inicia la conversión del aparato técnico en dispositivo cinematográfico, Meliés, era

un ilusionista de barraca de feria, un prestidigitador<sup>61</sup>.

El efectismo de la puesta en escena se corresponderá con un modo peculiar de *actuación*. Que está basado en la "fisionomía": una correspondencia entre figura corporal y tipo moral. Se produce así una *estilización metonímica*<sup>62</sup> que traduce lo moral en términos de rasgos físicos cargando la apariencia, la parte visible del personaje, de valores y contravalores éticos. Correspondencia que es coherente con un espectáculo en el que lo importante es *lo que se ve*, pero que a su vez nos remite a la fuerte codificación que las figuras y los gestos corporales tienen en la cultura popular, y de la que los personajes de la *commedia dell'arte*, los arlequines y polichinelas son la expresión. Actuación entonces que recoge y refuerza la complicidad con el público, ¡complicidad de clase y de cultura! Así lo atestigua Sennett: "Las salas populares inglesas eran tan ruidosas y respondedoras que muchos teatros debían reconstruir y redecorar su interior periódicamente como consecuencia del gran daño que el público ocasionaba al demostrar su aprobación o su desprecio por lo que había ocurrido en el escenario. Esta pasión y este sentimiento espontáneo del público se producía en parte debido a la clase social de los actores"<sup>63</sup>. Por los mismos años, en España, el ilustrado Jovellanos, encargado por el rey de investigar los espectáculos y formas de diversión popular, denuncia esa misma complicidad y propone que cualquier reforma deberá comenzar por abolir el modo vulgar de actuar, esto es, "los gritos y aullidos descompuestos, las violentas contorsiones y desplantes, los gestos y ademanes desacompañados, y finalmente aquella falta de estudio y de memoria, aquél impudente descaro, aquellas miradas libres, aquellos meneos indecentes, aquella falta de propiedad, de decoro, de pudor, de policía y de aire noble que tanto alborota a la gente desmandada y procaz, y tanto tedio causa a las personas cuerdas y bien criadas"<sup>64</sup>. Cuando el melodrama y su efectista modo de actuación se hagan plenamente masivos con el cine y la radio, se tenderá a atribuir ese efectismo a la mera estratagema comercial. Sin embargo, en su origen, en el melodrama de 1800, ese efectismo habla a su manera de otras cosas que sería bueno no perder de vista, incluso hoy, si queremos entender lo que *culturalmente* por ahí pasa: quizá el efectismo del gesto melodramático está históricamente ligado menos a la influencia de la comedia *larmoyante* que a la prohibición de la palabra en las representaciones populares —con la correspondiente necesidad de un exceso de gesto— y a la expresividad de los sentimientos en una

cultura que no ha podido ser “educada” por el patrón burgués.

### *Estructura dramática y operación simbólica*

Lo de “espectáculo total” no queda en el melodrama sólo a nivel de la puesta en escena, lo es también en el plano de su estructura dramática<sup>65</sup>. Teniendo como eje central cuatro *sentimientos* básicos —miedo, entusiasmo, lástima y risa—, a ellos se hace corresponder cuatro tipos de situaciones que son al mismo tiempo sensaciones —terribles, excitantes, tiernas y burlescas— personificadas o “vividias” por cuatro personajes —el Traidor, el Justiciero, la Víctima y el Bobo—, que al juntarse realizan la revoltura de cuatro géneros: novela negra, epopeya, tragedia y comedia. Esa estructura nos descubre en el melodrama una pretensión tal de *intensidad* que no puede lograrse sino a costa de la *complejidad*. Lo que exige poner en funcionamiento “sistemáticamente” dos operaciones que si tienen no poco de estratagema, no por eso dejan de remitir a una matriz cultural: esquematización y polarización. La *esquematización* es entendida por la mayoría de los analistas en términos de “ausencia de psicología”, los personajes son convertidos en signos y vaciados de la carga y el espesor de las vidas humanas, lo contrario de los personajes de la novela según Lukács, esto es, no problemáticos. Pero Benjamin ha abierto otra pista al plantear que la diferencia entre narración y novela tiene que ver con la especial relación de aquélla a la experiencia y la memoria: no puede tener entonces la misma “estructura” lo que es para ser leído y lo que es para ser contado. Y el melodrama tiene un parentesco demasiado fuerte, estructural, con la narración. Siguiendo esa pista, Hoggart ve en los esquematismos y los estereotipos aquello que tiene por función “permitir la relación de la experiencia con los arquetipos”<sup>66</sup>. La *polarización* maniquea y su “reducción valorativa” de los personajes a buenos y malos resulta ser, según los analistas, un chantaje ideológico. Goimard no desconoce esa operación pero la remite “por debajo” a la *regresión* que estaría, según Freud, en la base de toda obra de arte cargando la relación a los personajes “objeto de identificación” con el signo positivo de los bienhechores y a los personajes “objeto de proyección” con el signo negativo de los agresores<sup>67</sup>. Northrop Frye, refiriéndose a la estructura del romance sentimental, plantea que la polarización entre buenos

y malos no se produce sólo en ese tipo de relato: ella se encuentra también en los relatos que dan cuenta de situaciones límite para una colectividad, de situaciones “de revolución”, lo que permitiría inferir que la oposición entre buenos y malos no tiene siempre un sentido “conservador”, y de alguna manera incluso en el melodrama puede contener una cierta forma de decir las tensiones y los conflictos sociales<sup>68</sup>.

Se hace necesario mirar entonces más de cerca la red formada por los cuatro personajes que nuclea el drama. El *Traidor* —o Perseguidor o Agresor— es sin duda el personaje que enlaza al melodrama con la novela negra y el relato de terror tal y como se plasma en la novela gótica del siglo XVIII y en los cuentos de miedo que vienen de bien lejos en el tiempo. Su figura es la personificación del *mal* y del vicio, pero también la del mago y el *seductor* que fascina a la víctima, y la del sabio en engaños, en disimulos y disfraces. Secularización del diablo y vulgarización del Fausto, el Traidor es sociológicamente un aristócrata malvado, un burgués megalómano e incluso un clérigo corrompido. Su modo de acción es la impostura —mantiene una secreta relación invertida con la víctima, pues mientras ella es noble creyéndose bastarda, él es con frecuencia un bastardo que se hace pasar por noble— y su función dramática es acorralar y hacer sufrir a la víctima. Al encarnar las pasiones agresoras el Traidor es el personaje de lo terrible, el que produce miedo, cuya sola presencia corta la respiración de los espectadores pero también es el que fascina: príncipe y serpiente que se mueve en lo oscuro, en los corredores del laberinto y el secreto.

La *Víctima* es la heroína: encarnación de la inocencia y la virtud, casi siempre mujer. Anota Frye que “*el ethos* romántico considera al heroísmo cada vez más en términos de sufrimiento, de aguante y paciencia [...] Es también el *ethos* del mito cristiano. Este cambio en la concepción del heroísmo explica en gran parte la preeminencia de los personajes femeninos en el romance”<sup>69</sup>, es decir, en la tragedia popular. Ésa es que el dispositivo catártico funciona haciendo recaer la desgracia sobre un personaje cuya *debilidad* reclama todo el tiempo protección —excitando el sentimiento protector en el público— pero cuya virtud es una *fuerza* que causa admiración y en cierto modo tranquiliza. Sociológicamente la víctima es una princesa que se desconoce como tal, alguien que viniendo de arriba aparece rebajada, humillada, tratada injustamente. Más de un crítico ha visto en esa condición de la víctima de estar “privada de identidad” y condenada por ello a sufrir injusticias, la figura del proletariado.

Claro que en el melodrama la recuperación de la identidad por parte de la víctima se resuelve “maravillosamente” y no por la toma de conciencia y la lucha, pero la *situación* no deja de estar planteada y algunos de los folletines más “populares” así la leyeron: “La alienación social no está escamoteada en el melo: es su tema, aunque sometida a una transposición fantasmática”<sup>70</sup>.

El *Justiciero* o Protector es el personaje que, en el último momento, salva a la víctima y castiga al Traidor. Venido de la epopeya, el Justiciero tiene también la figura del héroe, pero la del “tradicional”: un joven y apuesto caballero —algunas veces lo de joven es suplido por un plus de apostura y elegancia en un hombre de edad avanzada— ligado a la víctima por amor o parentesco. Es, por lo generoso y sensible, la contrafigura del Traidor. Y por tanto el que tiene por función desenredar la trama de malentendidos y desvelar la impostura haciendo posible que “la verdad resplandezca”. Toda, la de la Víctima y la del Traidor. Pero, truncando la tragedia, ese final feliz acerca el melodrama al cuento de hadas.

Y por último el *Bobo*, que está fuera de la tríada de los personajes protagónicos pero pertenece sin embargo a la estructura del melodrama en la que representa la presencia activa de lo *cómico*, la otra vertiente esencial de la matriz popular. La figura del Bobo en el melodrama remite por un lado a la del *payaso* en el circo, esto es, aquél que pone distensión y relajo emocional después de un fuerte momento de tensión, necesariamente en un tipo de drama que mantiene las situaciones y los sentimientos casi siempre al límite. Pero remite por otro a lo *plebeyo*, al antihéroe torpe y hasta grotesco, con su lenguaje antisuablime y grosero, burlándose de la corrección y la retórica de los protagonistas, introduciendo la ironía de su aparente torpeza física, siendo como es un equilibrista, y su habla llena de refranes y de juegos de palabras.

La estructura dramática del melodrama contiene además algo que los estudiosos suelen confundir con su “ideología reaccionaria”. Tiene razón Follain cuando afirma que el “viejo” teatro popular era mucho menos respetuoso de las normas establecidas que el melodrama<sup>71</sup>. Y Reboul cuando denuncia que en el melodrama lo que queda de la revolución es su moraleja y que estamos por tanto ante una operación de propaganda. Pero la operación simbólica que vertebra el melodrama no se agota ahí, tiene otra cara, otro espacio de despliegue y otro universo de significación por el que conecta con aquella matriz



cultural que venimos rastreando: la de “la afirmación de una significación moral en un universo desacralizado”<sup>72</sup>. Esa afirmación moral habla ya, a comienzos del siglo XIX, un lenguaje doblemente anacrónico: el de las relaciones familiares, de parentesco, como estructura de las fidelidades primordiales, y el del exceso.

Todo el peso del drama se apoya en el hecho de que se halle en el secreto de esas *fidelidades primordiales* el origen mismo de los sufrimientos. Lo que convierte a toda la existencia humana —desde los misterios de la paternidad al de los hermanos que se desconocen, o el de los gemelos— en una lucha contra las apariencias y los maleficios, en una operación de desciframiento. Es eso lo que constituye el verdadero movimiento de la trama: la ida del *des-conocimiento al re-conocimiento* de la identidad, “ese momento en que la moral se impone”<sup>73</sup>. ¿Y si esa moral que se impone no fuera otra, o remitiera al menos, a la “economía moral” de que habla Thompson? Cabría entonces la hipótesis de que el enorme y tupido enredo de las relaciones familiares, que como infraestructura hacen la trama del melodrama, sería la forma en que desde lo popular se comprende y se dice la opacidad y complejidad que revisten las nuevas relaciones sociales. La anacronía se torna así metáfora, modo de simbolizar lo social.

Segundo anacronismo: la retórica del exceso. Todo en el melodrama tiende al derroche. Desde una puesta en escena que exagera los contrastes visuales y sonoros a una estructura dramática y una actuación que exhiben descarada y efectivamente los sentimientos exigiendo en todo momento del público una respuesta en risas, en llantos, en sudores y estremecimientos. Juzgado como *degradante* por cualquier espíritu cultivado, ese exceso contiene sin embargo una victoria contra la represión, contra una determinada “economía” del orden, la del ahorro y la retención.

La obstinada persistencia del melodrama más allá y mucho después de desaparecidas sus condiciones de aparición, y su capacidad de adaptación a los diferentes formatos tecnológicos, no pueden ser explicadas en términos de operación puramente ideológica o comercial. Se hace indispensable plantear la cuestión de las matrices culturales, pues sólo desde ahí es pensable la *mediación* efectuada por el melodrama entre el folklore de las ferias y el espectáculo popular-urbano, es decir,

masivo. Mediación que en el plano de los relatos pasa por el folletín y en el de los espectáculos por el music-hall y el cine. Y del cine al radioteatro y la telenovela una historia de los modos de narrar y de la puesta en escena de la cultura de masa es, en muy buena parte, una historia del melodrama.

### **III. De las masas a la masa**

**El concepto de masa surge como parte integral de la ideología dominante y de la conciencia popular en el momento en que el foco de la legitimidad burguesa se desplaza desde arriba hacia adentro. Ahora todos somos masa.**

**A. Swingewood**

**Tan pronto como la masa de no-propietarios eleva a tema de su raciocinio público las reglas generales del tráfico social, se convierte la reproducción de la vida social como tal en asunto general ya no meramente en su forma de apropiación privada.**

**Jürgen Habermas**

#### **1. Inversión de sentido y sentidos de la inversión**

**El largo proceso de enculturación de las clases populares al capitalismo sufre desde mediados del siglo XIX una ruptura mediante la cual logra su continuidad: el desplazamiento de la legitimidad burguesa “desde arriba hacia adentro”, esto es, el paso de los dispositivos de sumisión a los del consenso. Ese “salto” contiene una pluralidad de movimientos entre los que los de más largo alcance serán la disolución del sistema tradicional de diferencias sociales, la constitución de las masas en clase y el surgimiento de una nueva cultura, de masa. Lo que esto**

último significa ha sido casi siempre pensado en términos culturalistas, de pérdida de autenticidad o de degradación cultural, y no en su articulación a los otros dos movimientos y por tanto en lo que tiene de cambio en la función social de la cultura misma.

Cambio cuyo sentido sólo es abordable desde los diferentes sentidos de que se carga históricamente “la aparición de las masas en la escena social”, desde la concentración industrial de mano de obra en las grandes ciudades *haciendo visible la fuerza de las masas* a lo masivo constituyéndose en *modo de existencia de lo popular*.

La visibilidad, la presencia social de las masas, remite fundamentalmente a un hecho político. Es la revolución haciendo del Estado, como dice Marx, un asunto general, liberando lo político y constituyéndolo “en esfera de la comunidad, la esfera de los asuntos generales del pueblo”. Se hace así posible la entrada de las capas sociales no burguesas, de la masa de no proletarios, en la *esfera pública*, con lo que se transforma el sentido que la burguesía liberal le había dado a lo público al *desprivatizarlo* radicalmente. Explica Habermas: “La dialéctica de una progresiva estatalización de la sociedad, paralela a una socialización del Estado, comienza paulatinamente a destruir las bases de la publicidad burguesa: la separación entre Estado y sociedad. Entre ambas, y por así decirlo de ambas, surge una esfera social repolitizada que borrra la diferencia entre lo público y lo privado”<sup>74</sup>. Y sin embargo —segundo sentido de la inversión— la crisis que la disolución de lo público produce en la legitimidad burguesa no conduce a la revolución social, sino a una recomposición de la hegemonía: “La ocupación de la esfera política por las masas de desposeídos condujo a un ensamblamiento de Estado y sociedad que acabó arruinando la vieja base de lo público sin dotarla de una nueva”<sup>75</sup>. Es a partir de ahí que la cultura es redefinida y cambiada su función. El vacío abierto por la desintegración de lo público será ocupado por *la integración que produce lo masivo*, la cultura de masa. Una cultura que en vez de ser el lugar donde se *marcan* las diferencias sociales pasa a ser el lugar donde esas diferencias *se encubren*, son negadas. Y ello no por una estrategia de los dominadores, sino como elemento constitutivo del nuevo modo de funcionamiento de la hegemonía burguesa, “como parte integral de la ideología dominante y de la conciencia popular”<sup>76</sup>.

*Masa* designa, en el momento del cambio, el modo como las clases populares viven las nuevas condiciones de existencia, tanto en lo que ellas tienen de opresión como en lo que las nuevas relaciones contienen de demanda y aspiraciones de democratización social. Y de masa será la cultura que llaman popular. Pues en ese momento, en que la cultura popular tendía a convertirse en cultura *de clase*, será esa misma cultura la minada desde dentro y transformada en cultura *de masa*. Sabemos que esa inversión venía gestándose de tiempo atrás, pero ella no podía hacerse efectiva sino cuando, al transformarse las masas en clase, la cultura cambiara de oficio, y se convirtiera en espacio estratégico de la hegemonía pasando a *mediar*, esto es, cubrir las diferencias y reconciliar los gustos. Los dispositivos de la massmediación se hallan así ligados estructuralmente a los *movimientos en la legitimidad que articula la cultura*: una socialidad que *realiza* la abstracción de la forma mercantil en la materialidad tecno-lógica de la fábrica y el periódico, y una mediación que cubre el conflicto entre las clases produciendo su resolución en el *imaginario*, asegurando así el consentimiento activo de los dominados. Pero esa mediación y ese consentimiento sólo fueron posibles históricamente en la medida en que la cultura de masa se constituye *activando y deformando* al mismo tiempo señas de identidad de la vieja cultura popular, e *integrando* al mercado las nuevas demandas de las masas.

La cultura de masa no aparece de golpe, como un corte que permita enfrentarla a la popular. Lo masivo se ha gestado lentamente desde lo popular. Sólo un enorme estrabismo histórico, y un potente etnocentrismo de clase que se niega a nombrar lo popular como cultura, ha podido ocultar esa relación hasta el punto de no ver en la cultura de masa sino un proceso de vulgarización y decadencia de la cultura culta.

## 2. Memoria narrativa e industria cultural

La incorporación de las clases populares a la cultura hegemónica tiene una larga historia en la que la industria de relatos ocupa un lugar primordial. A mediados del siglo XIX la demanda popular y el desarrollo de las tecnologías de impresión van a hacer de los relatos el espacio de despegue de la

producción masiva. El movimiento osmótico nace en la prensa, una prensa que en 1830 ha iniciado el camino que lleva del periodismo político a la empresa comercial. Nace ahí el *folletín*, primer tipo de texto escrito en el formato popular de masa. Fenómeno cultural mucho más que literario, el folletín conforma un espacio privilegiado para estudiar la emergencia no sólo de un *medio* de comunicación *dirigido* a las masas, sino de un nuevo *modo* de comunicación *entre* las clases. Ignorado casi por completo hasta hace unos años, estudiosos de los fenómenos “para” o “sub” literarios lo redescubren a finales de los años sesenta, proyectando sobre el folletín dos posiciones fuertemente divergentes. Una, que mirándolo desde la literatura y la ideología lo ve como un fracaso literario y un poderoso éxito de la ideología más reaccionaria. Y otra que, siguiendo la propuesta de Gramsci, se lo plantea como “un estudio de historia de la cultura y no de historia literaria”<sup>77</sup>, esforzándose a la vez por superar el sociologismo de la lectura ideológica.

Plantearse el folletín como *hecho cultural* significa de entrada romper con el mito de la escritura para abrir la historia a la pluralidad y heterogeneidad de las experiencias literarias. Y en segundo lugar desplazar la lectura del campo ideológico para leer no sólo la dominante, sino las diferentes lógicas en conflicto tanto en la producción como en el consumo. Es bien revelador que fuera Roland Barthes y no un “sociólogo” el que de la manera más explícita haya planteado “el estallido de la unidad de la escritura”, situándolo en los alrededores de 1850 y ligándolo a tres grandes hechos históricos: la reversión demográfica europea, el nacimiento del capitalismo moderno y la escisión de la sociedad en clases arruinando las ilusiones liberales<sup>78</sup>. Porque es en relación al movimiento de lo social, y no a dogmas académicos o políticos, como el folletín nos descubre una relación otra al lenguaje en y desde el campo de la literatura. La hegemonía exigía eso: la inversión que implica una literatura “sin escritura” o una “novela no literaria”. Es decir, la entrada en el campo de la literatura de un *habla* que hace estallar el círculo de las maneras y los estilos literarios. Pero implica también que ese *habla* se va a ver atrapado y en parte des-articulado, desactivado y funcionalizado. Las clases populares acceden a la literatura sólo mediante una operación comercial que escinde el acto mismo de escribir y desplaza la figura del escritor hacia la del periodista. Pero en el folletín va a hablar de todos modos una experiencia cultural que inicia ahí el camino de su reconocimiento.

## La aparición del medio

Antes de significar novela popular publicada por episodios en un período, *folletín* señaló un lugar en el periódico: el “sótano” de la primera página, a donde iban a parar las “variedades”, las críticas literarias, las reseñas teatrales del brazo de anuncios y recetas culinarias, y no pocas veces de noticias que disfrazaban la política de literatura. Lo que no se permitía en el cuerpo del diario podía sin embargo encontrarse en el folletín, y esa condición de origen, así como la mezcolanza de literatura con política, dejarán buena huella en el formato. Fue en 1836, cuando la conversión del periódico en empresa comercial<sup>79</sup> llevó a los dueños de dos periódicos de París, *La Presse* y *Le Siècle*, a introducir modificaciones importantes como los anuncios por palabras y la publicación de relatos escritos por novelistas de moda. Poco tiempo después esos relatos ocupan ya todo el espacio del folletín y de ahí la absorción del nombre. Con ello se busca reorientar los periódicos hacia el “gran público” abaratando los costos, y aprovechando las posibilidades abiertas por la “revolución tecnológica” operada por la rotativa que aparece justamente en esos años, permitiendo pasar de 1.100 páginas impresas a 18.000 a la hora.

La competencia entre los periódicos va a jugar fuertemente en la configuración de la novela-folletín. En agosto de 1836, *Le Siècle* comienza a publicar “a trozos” *El lazarrillo de Tormes*. *La Presse* se resiste hasta octubre, en que publica un relato de Balzac. Y sólo al año siguiente, el 28 de septiembre, y en otro periódico, en el *Journal des Debats*, aparecerá el primer verdadero folletín: *Las memorias del diablo*, de Frédéric Soulié, escrito por episodios para ser publicados periódicamente. Y conteniendo ya los ingredientes básicos de la fórmula que dará los primeros grandes éxitos: novela negra más romanticismo social (o socialismo romántico). Durante un tiempo la mezcla de producción y reproducciones subsiste. *Le Siècle* se especializa en la traducción de famosas novelas inglesas y españolas, pero también publica ya en 1838 un relato del Dumas dramaturgo. Y otros periódicos, como *Le Constitutionnel* y *Le Commerce*, ingresan también en la competencia. Los muros de París se llenan de cartelones que publicitan los folletines. El tiraje de los diarios sufre transformaciones enormes, como la de *Le Constitutionnel*, que con la publicación de *El judío errante* pasa de tirar 5.000 a 80.000 ejemplares. Se suscitan debates sobre qué tipo de novela “cabe” en el folletín, se aboga por el relato histórico en la línea

de Walter Scott, pero de forma que “los personajes concentren en ellos los intereses, las pasiones, costumbres y prejuicios de una época”. La observación es de Soulié y a ella se opondrá Dumas alegando que la historia no puede ser novelada. Del año 1837 al 1842 se extiende el trayecto de los tanteos; ya en 1843 aparece *Los misterios de París* de Eugéne Sue, y en 1844. *El Conde de Montecristo*, las dos obras cumbres del género.

Frente a los que no ven en el folletín más que una estrategia ideológico-comercial se hace necesario diferenciar en su desarrollo tres períodos. Uno primero, en el que predomina el romanticismo social haciendo pasar por el espacio folletinesco, junto a la vida de las clases populares, un dualismo de fuerzas sociales que se resuelve siempre en forma mágico-reformista. Es la época de Soulié, de Sue y Dumas, que llega hasta la Revolución de 1848. Un segundo período, en el que la aventura y la intriga reemplazan y disuelven las preocupaciones sociales, a la vez que el folletín *ajusta* sus mecanismos narrativos a los requerimientos industriales, durante esa etapa, que dura hasta 1870, los grandes éxitos los ponen Pierre-Alexis Ponson du Terrail y Paul Féval. Por último, en los años que siguen a la Comuna de París, el folletín entra en clara decadencia e ideológicamente asume una franca posición reaccionaria en autores como Xavier de Montépin. El folletín ha acompañado así en su desarrollo el movimiento de la sociedad: de la presentación de un cuadro general que mina la confianza del pueblo en la sociedad burguesa a la proclama de una integración que traduce el pánico de esa sociedad ante los acontecimientos de la Comuna.

### *Dispositivos de enunciación*

Metodológicamente la posibilidad de situar lo literario en el espacio de la cultura pasa por su inclusión en el espacio de los procesos y prácticas de *comunicación*. Ello está siendo demostrado tanto por los estudios sociológicos del grupo que orienta Robert Escarpit<sup>80</sup> como por los trabajos de semiótica de Yuri M. Lotman y la Escuela de Tartu<sup>81</sup>. El marco de trabajo podría sintetizarse del modo siguiente: se busca analizar el proceso de escritura en cuanto proceso de *enunciación en un medio*, que no tiene la estructura cerrada del libro, sino la abierta del periódico o la entrega semanal, que a su vez implica un *modo de escribir* marcado por la doble exterioridad de la



periodicidad y la presión salarial, y que remite (responde) a un modo de lectura que rompe el aislamiento y la distancia del escritor y lo sitúa en el espacio de una interpelación permanente de parte de los lectores. El estatuto de la comunicación literaria sufre con el folletín un doble desplazamiento: del ámbito del libro al de la prensa —que implica la mediación de las técnicas de la escritura periodística y la del aparato tecnológico en la composición y diagramación de un formato específico— y del escritor-autor, que ahora sólo pone “la materia prima” y que en ocasiones más que escribir reescribe, al del editor-productor que es quien muchas veces “tiene el proyecto” y quien dirige la realización.

La reacción de los estudiosos de la literatura a este tipo de propuesta metodológica es muy similar desde la derecha y desde la izquierda: estamos en presencia de la destrucción de lo literario a manos de la organización industrial y del sucio comercio; la verdadera literatura será siempre otra cosa. Esa fue la reacción de la crítica burguesa a la aparición del folletín y esa la posición más frecuente también hoy. Y sin embargo, como lo reconoce Barthes, es toda la literatura la que quedó afectada por las transformaciones en la comunicación literaria, de las que el folletín no es más que un exponente. De ahí que lo relevante no sea que Balzac o Dickens escribieran “también” folletines —para ganarse la vida—, sino la aparición de un nuevo tipo de escritura a medio camino entre la información y la ficción, rearticulador de ambas, y la emergencia de un nuevo estatuto social para el escritor, ahora profesional asalariado. ¿Por qué secretas y sagradas razones lo que no implica ninguna deshonra para la escritura del periodista desvaloriza de raíz la otra, la del literato? ¿Será acaso que el *aura* expulsada de la obra de arte se refugia obstinada en el oficio?

### *Las condiciones de producción-edición*

Que la fórmula del folletín la pensaron los empresarios, de ello no cabe duda. Pero eso no significa que la sacaran de la nada o de la pura lógica comercial. Como en los años veinte el productor de cine, así el editor de folletines no fue sólo un comerciante<sup>82</sup>. Y no se trata únicamente de que hubo editores que fueron ellos mismos escritores de folletín y periodistas, sino de las condiciones de producción cultural que ahí se inauguran.

Esas condiciones establecen una nueva forma de relación entre editor y autor, que a su vez marcará la relación del escritor con la escritura.

Hacia ya tiempo que la remuneración del escritor disfrazaba un salario<sup>83</sup>. Ahora lo realmente nuevo y decisivo es que la relación asalariada penetra el ritmo —se deberá escribir “contra reloj”— y el modo de escribir —para un medio que impone un formato—, *exponiendo* al escritor, desclausurando su modo de trabajo al colocar entre escritor y texto u a *mediación institucional con el mercado* que reorienta, rearticula la intencionalidad “artística” del escritor. Para algunos esa mediación corrompe de manera cuasi ontológica la escritura, con lo que queda justificada su negación a asumir ese *producto* como literatura. Pero ese gesto tan “noble” nos impide acceder a las pulsaciones de lo social que atraviesan por la lógica del mercado pero que no se agotan en ella, además de la significación cultural de los dispositivos en que se materializa. Así, por ejemplo, el escandaloso uso que Dumas y otros hicieron de “negros” o ayudantes para escribir algunos de sus folletines: trazado el sentido del episodio —su lugar en la trama y los personajes involucrados—, el folletinista encargaba a un ayudante su redacción o desarrollo, lo que le permitía escribir dos y más folletines a la vez: ¿A dónde apunta verdaderamente el escándalo? ¿Al plus de “productividad” o rentabilidad que proporciona el mecanismo, o a aquella degradación de la escritura que implica la disolución de la “unidad de autor”, identidad que responde a unos presupuestos culturales que poco o nada tienen que ver con el funcionamiento popular de los relatos y con su difusión masiva? Tan poco importaba el *autor* para el público mayoritario del folletín, que “las gentes se figuraban que los repartidores eran los que escribían las novelas”<sup>84</sup>. Y los editores al anunciar su fondo de obras prescindían casi siempre del nombre de los autores: ¿No será ahí a donde apunta el escándalo: a esa imperdonable pérdida, omisión del nombre del autor? En muchos casos el autor *dicta* a su ayudante, y ese dispositivo del dictado adquiere una significación preciosa: más allá de los intereses pecuniarios del “autor” ese dictado revela *todo lo que de oral* tiene el folletín, su cercanía de fondo a una literatura en la que “el autor habla más que escribe y el lector escucha más que lee”<sup>85</sup>.

Algo parecido sucede con los dispositivos que organizan la relación con el público. Vistos en su sola funcionalidad comercial no serían más que estratagemas de una operación

pionera de marketing. Pero hay algo más: en los modos de adquisición y en el tipo de publicidad que se implementa encontramos la incorporación a la modernidad de prácticas y experiencias que sólo ahí reciben legitimación social. Legitimación que acarrea su funcionalización a intereses extraños a la lógica de la que provienen ciertamente, pero ello no hace sino mostrarnos una vez más el modo en que opera la hegemonía. Y una "crítica", una investigación de esos dispositivos que no parta de su inscripción en la relación hegemónica, o es puro culturalismo o pensamiento en negativo de una sociedad que no es la histórica. Estudiando la otra forma en que se difunde el folletín en España, esto es, la *novela por entregas*, Jean-Francois Botrel y Leonardo Romero Tobar<sup>86</sup> ponen de manifiesto su relación con la publicidad y modos de distribución de la literatura de cordel. Que junto con la introducción de rifas y regalos para motivar la suscripción hace explícita la continuidad cultural entre esa literatura y la vida de la gente, es decir, la *no-separación* de "lo cultural" en la vida de las clases populares. Publicado en el periódico o en folletos de entrega semanal, el folletín no tendrá nunca el *estatuto cultural* del libro, pues al no tenerse de pie, ni una bella carátula, su materialidad no podrá ser exhibida como exponente cultural; al contrario, una vez leído el folletín pasará a ser mero papel que servirá a otros menesteres de la vida. Sólo las "estampas" que lo ilustran cobrarán un sentido decorativo y entrarán en ocasiones a adornar las paredes de la cocina. E igualmente significativo es el que sus modos de adquisición se hallen por fuera del circuito de la librería. Con su venta en la calle o su llegada por repartidores a la casa, el folletín se inscribe en ese otro modo de circulación que pasa de lo popular a lo masivo sin pasar por "lo culto", o mejor, por los lugares "de culto" de la cultura. Y a esa misma lógica pertenece la estructura tipográfica, la composición y fragmentación del relato, que examinaremos después, e incluso el ritmo de la entrega semanal dosificando la cantidad de lectura y hasta la forma de pago, dispositivos todos que median entre exigencias del mercado y formas de cultura, entre demanda cultural y fórmula comercial.

### *Dialéctica escritura/lectura*

*"Los misterios de París*, de Sue, aunque fueron escritos desde la perspectiva de un dandy para contar al público las

excitantes experiencias de una miseria pintoresca, el proletariado los leyó como una descripción clara y honesta de su opresión. Al advertirlo, el autor los siguió escribiendo para ese proletariado [...] El libro realiza un misterioso viaje en el ánimo de unos lectores que volveremos a encontrar en las barricadas de 1848, empeñados en hacer la Revolución porque, entre otras cosas, habían leído *Los misterios de París*<sup>78</sup>. La cita de Eco sintetiza el movimiento del que queremos dar cuenta. Porque el caso Sue ilustra como ningún otro la trama de encuentros y desencuentros de que está hecha la dialéctica entre escritura y lectura, y el modo como esa trama sostiene “infraestructuralmente” aquella otra que nos cuenta el folletín.

Para empezar analizaremos el “viaje” en sus etapas. Un señorito, un joven dandy, hijo de una familia bien —de cirujanos—, y que había dedicado gran parte de su vida a viajar y escribir novelas de aventuras en el estilo de Fenimore Cooper, se lanza un buen día, acosado por la falta de dinero, al campo del folletín y le propone al director del *Journal des Debats* la publicación de una novela negra de nuevo estilo, cuyo título traspone ya el de una de las más celebres novelas de terror: *Los misterios de Udolfo*, de Anne Radcliff. Al comienzo el folletín recoge la visión de un turista que nos cuenta su recorrido por un país exótico, sólo que ese exótico país son los barrios bajos de la propia ciudad. Por esos mismos meses se representaba en París, y con enorme éxito, un melodrama de F. Piat, *Les deux serruriers*, que respondía a una “mirada” bien semejante a la del folletín de Sue: entre sorprendida, asustada y en cierto modo fascinada. Pronto, sin embargo, las reacciones producidas en los lectores van a venir a sumarse a la sorpresa. A la redacción del *Journal* empiezan a llegar dos tipos de cartas, unas que contienen el rechazo de aquellos que no entienden cómo un periódico tan “respetable”, tan legitimista y conservador, puede publicar algo tan socialista (!), y otras, cada vez más frecuentes, de lectores populares que alientan entusiasmados la publicación. Sue trata de explicarse, pide perdón por describir situaciones tan fuertes, y trata sobre todo de justificarse desde el punto de vista literario, diciendo que lo que está contando “es la vida de otros bárbaros, tan fuera de la civilización como los pueblos salvajes pintados por Cooper”. Pero el interés suscitado le puede cada día más y lo obliga a documentarse de cerca, a vestirse de obrero y recorrer los barrios populares. El entusiasmo popular se acrecienta y cientos de cartas (que pueden leerse en la Biblioteca Nacional de París) le transmiten la

emoción de la gente, le sugieren salidas a las situaciones dramáticas, le piden consejo para afrontar situaciones parecidas... ¡y hasta la dirección del Príncipe de Geroldstein, el protagonista, para poder recurrir a él! La fusión de realidad y fantasía efectuada en el folletín escapa de él confundiendo la realidad de los lectores con las fantasías del folletín. Las gentes del pueblo tienen la sensación de estar leyendo el relato de su propia vida. Y tal era el efecto que los fourieristas del periódico *Phalange* suscriben apoyando el coraje de *Los misterios...* para denunciar la miseria, y un periódico proletario, *La Ruche Ouvrière*, exalta su profunda concepción social.

Es entonces, presionado por esa lectura que utiliza una clave completamente diferente a la del autor —que convierte lo que éste escribía por curiosidad en testimonio y protesta—, cuando Sue decide cambiar su propio código de escritura. Y de un discurso exterior, que miraba a la gente de los barrios obreros como bárbaros y peligrosos, como objeto exótico, pasa a otro discurso en el que busca tomar a los obreros como sujeto<sup>88</sup>. A partir de entonces el relato de *Los misterios...* se poblará de reflexiones morales y políticas y de propuestas de reformas: cambios en el sistema judicial, en la organización del trabajo, en la administración de las prisiones, de los asilos, etcétera. Cambios que no son sólo reformistas, sino cargados de mistificaciones morales tan extrañas como cambiar la pena de muerte por la ceguera del condenado, o políticas, como la creación de un “banco de los pobres”. Pero en el clima que precedió a 1848 esas reformas fueron leídas por la clase popular como una invitación al cambio y una justificación del levantamiento. A *Los misterios...* seguirá la publicación de *El judío errante*, y la elección de Sue como diputado “rojo” en 1849, y su expulsión de Francia acusado de instigar el levantamiento de 1849, y el impuesto en 1850, por la enmienda Rancey, a todo periódico que publique folletines.

Del “relato” pasemos al análisis. La trampa a la que no han podido escapar ni la crítica literaria ni el análisis ideológico, por más que se esfuercen en superar los límites del semioticismo, es el ir de las estructuras del texto a las de la sociedad o viceversa, sin pasar por la mediación constituyente de la lectura. De la lectura viva, esto es, de la que hace la gente desde su vida y los movimientos sociales en que la vida se ve envuelta. Y esa ausencia de la lectura en el análisis del folletín expresa, a derecha e izquierda, la no-valoración del lector popular, su no tenerlo en cuenta como sujeto de la lectura. En el caso

del estudio de Vittorio Brunori la desvalorización de la capacidad de lectura de las clases populares es explícita, el público popular es sólo “un público dispuesto a dejarse atrapar”, “que sólo sueña con olvidar el monótono tráfico cotidiano”<sup>89</sup>.

Aunque con tipos de efecto diferentes a los que tuvo en el caso de *Los misterios de París*, la dialéctica entre escritura y lectura es un dispositivo clave del funcionamiento de cualquier folletín. De manera que es desde ella desde donde mejor se puede comprender el nuevo género. Dialéctica que forma parte de los mecanismos con que se atrapa a un público, pero que en su efectucción nos muestra cómo *el mundo del lector* se incorpora al proceso de escritura y la penetra dejando sus huellas en el texto. Y cuando el público lector que se incorpora —y no sólo es incorporado— es “la masa del pueblo”, resulta doblemente importante descifrar esa huella.

El primer nivel en el que es posible encontrar marcas que remiten al universo cultural de lo popular es el de la organización material del texto: los *dispositivos de composición tipográfica*. Lo primero que a ese respecto encontramos es un tipo de letra grande, clara y muy espaciada, esto es, la que corresponde a “unos lectores para quienes leer supone esfuerzo, una tensión mayor que para otros lectores más experimentados, y que encuentran en los blancos el descanso momentáneo pero apreciable a la vista [...], unos lectores que no gozaban de condiciones de alumbrado (diurnas o nocturnas) perfectas ni mucho menos, y en ese caso el tamaño generoso de los tipos ayuda mucho”<sup>90</sup>. Donde un análisis estrecho y mecanicista no ve más que una estratagema para vender más páginas y poder así ganar más, un acercamiento desde las condiciones de lectura nos permite encontrar algo que tiene no sólo mayor significación cultural, sino incluso mayor “verdad” histórica. La elección de los tipos de letra, de la distancia entre las líneas, del tamaño de los márgenes y del formato hablan, mucho más que del comerciante, del público al que se dirigen: un lector inmerso todavía en un universo de cultura oral y al que, diría Michelet, “no basta con enseñar a leer, es preciso hacerle desear leer”<sup>91</sup>. Los mecanismos tipográficos y de composición material jugarán su papel en la constitución de ese deseo.

A un segundo nivel se halla el sistema de los dispositivos de *fragmentación de la lectura*. La primera y primordial es la fragmentación del relato en episodios, de la que hablaremos después; pero sosteniéndola y reforzándola, a medio camino entre los mecanismos tipográficos y las reglas del género, apa-

recen una serie de fragmentaciones que pasan por el tamaño de la frase y del párrafo hasta llegar a la división del episodio en partes, capítulos y subcapítulos. Estos últimos, encabezados por títulos, son las verdaderas unidades de lectura. Porque a la vez que articulan el discurso narrativo, esas unidades posibilitan dividir la lectura del episodio en una serie de lecturas sucesivas sin perder el sentido global del relato. Y esto nos remite otra vez a un modo peculiar de lectura, a la cantidad de lectura continua de que es capaz un público cuyos hábitos lectores son mínimos. Buena parte del éxito “masivo” del folletín residió sin duda ahí: en una fragmentación del texto escrito que asumía los cortes que “produce” una lectura no especializada como lo es la popular. Por eso quizás el folletín terminó despegando del diario en cuanto vehículo de difusión, y desarrollándose como “novela por entregas”, que en su periodicidad semanal se ajustaba por completo a la fragmentación de la temporalidad en las clases populares: la cantidad y organización del texto en su relación a los hábitos de consumo, a las necesidades y posibilidades de lectura, semanal como el tiempo del descanso y el cobro del salario. La operación comercial que sirvió a y se sirvió de la masificación de la lectura resultó ganando de cabo a rabo. No sólo en Francia, también en España —dos pliegos de ocho páginas cada uno— el folletín resultaba accesible: menos de lo que costaba un pan de libra o el equivalente del costo de tres huevos. Claro que aún así los editores multiplicaban su negocio: el desembolso total efectuado por un folletín promedio terminaba costando el equivalente a tres días de trabajo de un albañil o un carpintero, con que lo que hubiera podido comprar no una novela en cuarto de 650 páginas, sino cinco libros en octavo de 300 páginas cada uno<sup>92</sup>.

En un tercer nivel se sitúan los que podrían llamarse dispositivos *de seducción*: la organización por episodios y la estructura “abierta”. La organización del relato en *episodios* trabaja sobre los registros de la duración y del suspense. Fue el *sentimiento de duración* —¡como la vida!— el que permitió al lector popular pasar del cuento a la forma-novela, esto es, *tener tiempo* para identificarse con el nuevo tipo de personajes, adentrarse en la cantidad y variedad de peripecias y avatares de la acción *sin perderse*. Pues es por la duración como el folletín logra “confundirse con la vida” disponiendo al lector a meterse con la narración, a incorporarse a ella mediante cartas individuales o colectivas que incidan sobre lo que pasa en el relato. La *estructura abierta*, el hecho de escribir día a día, sobre un

plan pero permeable a las reacciones de los lectores, se inscribe también en la confusión del relato con la vida, que permite la duración. Estructura que dota al relato de una porosidad a la "actualidad" que aún hoy, en la telenovela latinoamericana, constituye una de las claves de su configuración como género y de su éxito. Sabemos que el *feed-back*, al crear la sensación de participar, aumenta el número de lectores, y por tanto el negocio; pero algo de otro tipo, y de otro calibre, pasa por ahí: es el modo desviado, aberrante, de relación que las clases populares establecen con la forma-relato que configura a la burguesía como "narrador", es decir, la novela.

La otra cara de la organización por episodios es el *suspense*, logrado en base a que cada episodio contenga suficiente información para constituir una unidad capaz de satisfacer mínimamente el interés y la curiosidad del lector, pero de modo que la información suministrada abra a su vez tal cantidad de interrogantes que dispare el deseo exigiendo leer el siguiente. Estamos ante una redundancia calculada y una continua apelación a la memoria del lector. Cada episodio debe poder captar la atención del lector que a través de él tiene su primer contacto con el relato y debe al mismo tiempo sostener el interés de los que ya llevan meses leyéndolo, debe sorprender continuamente pero sin confundir al lector. Cada entrega contiene momentos que cortan la respiración pero dentro de un clima de familiaridad con los personajes. El *suspense* introduce así otro elemento de ruptura con la forma-novela, ya que no tendrá un eje, sino varios que lo mantienen como relato inestable, indefinible, interminable. Con razón J. Tortel acusa a estos procedimientos, que vuelven fascinante al relato, de "precipitar la escritura hacia su propio vacío"<sup>93</sup>. Porque el *suspense* es justamente un efecto no de escritura, sino de *narración*, esto es, de un lenguaje tendido hacia fuera de sí mismo, hacia su capacidad de comunicar, que es todo lo contrario de una escritura que se mira en el texto. Como apuntamos antes, en el folletín hace su aparición una relación otra al lenguaje: la que rompiendo las leyes de la textualidad hace de la escritura misma el espacio de despliegue de una narración popular, de un *contar a*. Y la narración popular vive tanto de la sorpresa como de la repetición. Entre el tiempo del ciclo y el tiempo del progreso lineal la periodicidad del episodio y su estructura *median*, tienden un puente que permite acceder al último sin salir del todo del primero; el folletín es una narración que ya no es cuento pero que no llega tampoco a ser novela. Y una escritura que no es la literaria ni



tampoco la de prensa, sino su "confusión", la de la actualidad con la ficción. Entre el lenguaje de la noticia y el del folletín hay más de una corriente subterránea que saldrán a la superficie cuando se configure esa otra prensa que para diferenciarla de la "seria" llamarán sensacionalista o *popular*.

Los dispositivos que le permiten al folletín incorporar elementos de la memoria narrativa popular al imaginario urbano-masivo no pueden ser comprendidos ni como meros mecanismos literarios ni como despreciables artimañas comerciales. Estamos ante un nuevo modo de comunicación que es el relato *de género*. No me estoy refiriendo a un género de relatos, sino al relato de género por oposición al relato *de autor*. Que es pensable no desde la categoría literaria de género, sino desde un concepto a situar en la antropología y la sociología de la cultura, y con el que se designa un funcionamiento social de los relatos, un funcionamiento diferencial y diferenciador, cultural y socialmente discriminatorio que atraviesa tanto las condiciones de producción como las de consumo. Hablo de género como ese lugar *exterior* a la "obra", desde el que se produce y se consume, esto es, se lee y se comprende el sentido del relato y que, por diferencia al funcionamiento de la "obra" en la cultura culta, se constituye en "la unidad de análisis de la cultura de masas"<sup>94</sup>. Veo en el folletín el primer relato de género, en el sentido sociológico apuntado por P. Fabri, y en el etnológico de Hoggart cuando define las *convenciones* como lo que permite la relación de la experiencia con los arquetipos.

Llegamos así a un cuarto nivel, en el que se sitúan los dispositivos *de reconocimiento*. Es claro que los tres tipos de dispositivos analizados hasta ahora funcionan para posibilitar el reconocimiento, es decir, son los que hacen posible que el lector popular tenga acceso a la lectura y la comprensión del folletín. Pero me refiero ahora a aquel otro tipo de dispositivos que producen la identificación del mundo narrado con el mundo del lector popular. Y que se hallan en el lugar del paso al contenido, al enunciado, pero cuyos efectos remiten al proceso de enunciación. Ese en que el reconocimiento se revela no sólo como problema "narrativo" —identificación *de* los personajes—, sino *problema de comunicación*, de identificación del lector *con* los personajes. Eco piensa que en el folletín ese segundo sentido del reconocimiento se efectúa en base a una degradación del primero, degradación que transforma la fuerza dramática del relato en capacidad de consolación: el lector es colocado en todo momento frente a una realidad dada que

puede aceptar o modificar superficialmente, pero que no puede rechazar<sup>95</sup>. Al mismo tiempo el folletín habla al pueblo del que habla. Ello en modo más claro en su primera época pero también después. Y lo hace ante todo mediante la invención de un nuevo tipo de héroe que se mueve ya no en el espacio de lo sobrenatural, sino en el de lo real-posible. Un héroe mediación también entre el del mito y el de la novela<sup>96</sup>. Ubicado en un mundo en que la fe ha sido reemplazada por el sentimiento, el caballero que viene a deshacer los nuevos entuertos no padece de “crisis”, su desajuste con la realidad es primordialmente moral.

Como en *los cuentos*, el desarrollo del relato acompaña básicamente el recorrido de las aventuras del héroe, pero como en *la novela* la acción se dispersa, complejiza y enreda en la malla de las relaciones que sostienen y atraviesan la acción. Un doble relato trabaja en el folletín: uno, progresivo, que nos cuenta el avance de la obra justiciera del héroe, y otro, regresivo, que va reconstruyendo la historia de los personajes que aparecen a todo lo largo del relato<sup>97</sup>. Doble movimiento que tiene sin embargo una sola dirección, la misma que dinamiza el melodrama: del momento en que los malos gozan de la buena vida y aparentan honestidad mientras los buenos sufren y pasan por malos a la inversión de la situación, al destape de su revés. Con la diferencia de que el revés —el desnudamiento de los verdaderos malvados— no se produce en un instante y de una vez, como en el melodrama, sino progresiva y sucesivamente, en un largo recorrido hacia atrás del relato que lo lleva remontando todo hasta la “escena primitiva” en que se esconde el secreto de la maldad: la hipocresía social o el vergonzoso crimen familiar. De manera que, como afirma Peter Brooks, hay una articulación elemental y precisa entre conflicto y dramaturgia, entre acción y lenguaje narrativo, pues las aventuras, las mil peripecias y los golpes teatrales, no son exteriores a los actos morales, “los efectos drámaticos son expresión de una exigencia moral”<sup>98</sup>. Estética en continuidad directa con la ética, que es un rasgo crucial de la estética popular. Y punto a partir del cual el reconocimiento entre relato y vida se dispara conectando al lector con la trama hasta alimentarla con su propia vida.

El otro mecanismo identificatorio le viene al folletín de la novela negra<sup>99</sup>. La ida hacia atrás del relato es en verdad una ida *hacia abajo, hacia los bajos fondos de la sociedad*, en los que se encuentran “cara a cara” pobres y ricos, las dos monstruosidades modernas: la miseria de la mayoría y la maldad

hipócrita de la minoría. De los sótanos del castillo gótico el folletín encuentra el pasadizo que conduce a los suburbios de la ciudad moderna. Y allí el lector popular se reencuentra con un sentimiento fundamental: *el miedo*, a la vez como *experiencia de la violencia* que amenaza permanentemente a la víctima —ese que el lector popular conoce tan de cerca—, y como *esperanza de revancha*, como resentimiento y sed de venganza<sup>100</sup>. Y llegados ahí estamos en el terreno en el que la enunciación se hace enunciado y lo que dice el relato sensación del lector.

### *Dimensiones del enunciado*

Nuestra indagación sobre lo dicho en el folletín se dirige en primer término a comprender *aquello de lo que habla*, después recogeremos lo que encuentra la *lectura ideológica*.

### *El testimonio*

¿Cómo arrancarse a la compulsiva tentación del análisis y dejar hablar al relato? Y sin embargo sólo entonces podríamos encontrarnos con todo lo que ausente o reprimido en los discursos oficiales de la cultura y la política halló voz en el folletín. Una voz efectista, sentimental, moralista y muchas veces reaccionaria. Pero al fin voz por la que se expresa un ronco submundo que ni a la derecha culta ni a la izquierda política pareció interesar. A los unos por oscuro, peligroso y culturalmente aberrante; a los otros por confuso, mistificado y políticamente inutilizable. Me refiero al submundo del *terror urbano*<sup>101</sup>, de la violencia brutal que puebla la ciudad y es no sólo control policial en las calles o ejercicio de la disciplina en las fábricas, sino agresión masculina contra las mujeres, especialmente en el barrio popular, y de las mujeres sobre los niños y de la miseria sobre todos en cada casa. Una mezcla de miedo, resentimiento y vicio que responde a una cotidianidad insufrible: esa que permite al escritor indagar hasta el límite de lo prohibido a la vez que estimula sádicamente el interés del lector. Haciendo trizas la imagen de lo popular romántico folklórico, el folletín habla de lo popular-urbano: sucio y violento, lo que geográficamente se extiende del suburbio a la cárcel pasando por los internados para locos y las casas de prostitución.

Fueron Victor Hugo y Eugène Sue los primeros en sacar a la luz las condiciones inhumanas de las cárceles que después se convertirán en una clave de la novela popular. Como también el horror de los *asilos* a donde van a parar locos o aquellos que estorban a la ambición familiar, y donde la crueldad de la sociedad con sus “víctimas” adquiere un refinamiento especial. Sentimentalizado ciertamente, pero no por eso invalidado, el folletín da testimonio de los oficios infamantes a que son sometidas las mujeres y los niños, obligados a trabajar en lo más duro, abandonados, secuestrados. El folletín plantea la relación entre prostitución y miseria obrera, y los prejuicios de casta que condenan a tantas mujeres a un matrimonio que no les aporta más que esclavitud y desgracia. Hay en el folletín una pintura de la condición femenina<sup>102</sup> que recoge una bien diferente a la del bovarismo. Pues además de divorcios y adulterios hay incestos y abortos, madres solteras y obreras seducidas por patronos de los que ellas se vengán cruel y fatalmente. Hay moralismo pero ligazón también de la represión sexual a las condiciones sociales de vida. El universo obrero que ahí aparece es el de un proletariado sin conciencia de clase<sup>103</sup>, ¿pero cuántas novelas antes habían tematizado ese universo de la miseria, del miedo y de la lucha por sobrevivir?

### *La compensación*

La mayoría de los estudiosos del folletín coinciden en la denuncia de la “trampa populista”. Lo que haría más reaccionario el folletín es la imagen que construye del pueblo: “todo lo que tiene aún no teniendo nada y de lo que se libra por no ser rico”, con la consiguiente moraleja: hay cosas más importantes en la vida que el dinero, así que cada cual permanezca en el sitio en que está<sup>104</sup>. La trampa no es sin embargo tan obvia y su eficacia ideológica quizás no es tan elemental como alguna crítica actual supone, amparada en un anacronismo que le permite desconocer las contradicciones del momento histórico en que surge el folletín y la huella que esas contradicciones dejan en su misma estructura<sup>105</sup>. Pero eso requiere una lectura no contenidista incluso de los contenidos. Es la propuesta por Gramsci, distanciándose de la lectura realizada por Marx en *La Sagrada Familia*. Lo que Marx lee en *Los misterios de París* es la hipocresía de Rodolfo, la alienación religiosa de Fleur de Marie, el moralismo de las reformas sobre las colonias peniten-

ciarias, etcétera, y de ahí concluye en los insuperables límites de la conciencia pequeño burguesa del autor. Gramsci toma otra dirección: en lugar de ir del texto al autor rehace el camino de la situación del pueblo, de las clases subalternas, al texto. Y ello no en base a *temas*, sino a *preguntas*: ¿por qué el éxito popular de esa literatura?, ¿qué ilusión particular da al pueblo?, ¿qué fantasmas populares agita? Y por ese camino a lo que Gramsci llega es a reconocer en el folletín una forma de encuentro del intelectual con el pueblo, un embrión de lo “nacional popular” que echa de menos en Italia<sup>106</sup>. Es tanto el interés de Gramsci por el fenómeno *cultural* del folletín, que hasta traza el proyecto de una investigación sobre los tipos de héroes y los subgéneros y sobre la lectura popular.

Muy cercana a la de Gramsci, la reflexión de Eco se centra en averiguar los mecanismos que articulan ideología e intriga, reconocimiento e industria. Ya que es el ajuste entre escritura y lectura, y entre estructura narrativa y mercado el que convierte a la novela popular en “una cadena de montaje de gratificaciones continuas” donde los hechos terminan por arreglarse al gusto de los lectores, esto es, a la convencionalidad de unos principios morales permanentemente remachados. Eco ha sabido desmontar lo que cobija el reconocimiento. Y el papel ahí ejercido por la *verosimilitud* del relato en cuanto acuerdo con el sistema de expectativas del público lector. Un acuerdo que enmascara la distancia entre lo verídico de las situaciones, la realidad de los problemas y lo fantástico de las soluciones dadas a los conflictos. Lo sorprendente e inesperado de la intriga invade sin discontinuidad alguna el campo de las soluciones naturalizando las fantasías. Y produciendo una sensación de movimiento que encubre la ausencia de verdaderos cambios. “El equilibrio y el orden trastornados por la violencia informativa del golpe de escena se restablecen sobre las mismas bases emotivas de antes. Los personajes no cambian. El que se convierte ya era bueno antes; el que era malo muere impenitente [...] El lector se consuela sea porque suceden centenares de cosas extraordinarias, sea porque esas cosas no alteran el movimiento undoso de la realidad”<sup>107</sup>. Ahí, en esa juntura interior entre intriga y moral convencional y no en las posiciones reaccionarias o reformistas de los personajes, es donde trabaja la ideología, donde se produce la consolación. En esas soluciones que el lector saborea como innovadoras pero que son en última instancia tranquilizadoras son las que él esperaba. Ahí convergen la originalidad narrativa del folletín y el efecto más secreto

de la ideología: en la dinámica de la provocación-pacificación. El folletín agita, denuncia contradicciones atroces en la sociedad, pero en el mismo movimiento trata de resolverlas “sin mover al lector”; la solución responderá a lo que él espera y le devolverá la paz. Mientras la novela *sín* adjetivos problematiza al lector, lo pone en guerra consigo mismo, “la novela popular tiende a la paz”<sup>108</sup>.

### *Formato y símbolo*

Rastreada durante todo el recorrido hay una pregunta que al final nos volvemos a encontrar: ¿en qué sentido es popular el folletín si ya es de masa? En una aproximación en negativo diríamos que lo es al menos en la medida en que configura una experiencia literaria accesible a la gente con el mínimo de experiencia verbal previa en cuanto lector. Lo cual no equivale en modo alguno a confundir lo popular con “lo que le gusta a la gente ignorante y truculenta”. Hay en el elitismo una secreta tendencia a identificar lo bueno con lo serio y lo literariamente valioso con lo emocionalmente frío. De manera que “lo otro”, lo que le gusta a la gente del común, podrá ser a lo sumo entretenimiento pero no literatura. Esa reacción de las élites “guardianas del gusto” contra la literatura popular no está muy lejos de aquella otra con la que una clase recelaba el que los placeres sexuales estuviesen a disposición de la gente ordinaria, ya que eran “demasiado buenos para ella”.

Ahora en positivo, popular podría significar la presencia de una matriz cultural a través, en este caso, de la “narración primitiva”. Llama así Frye a aquella narración en que las formas narrativas aparecen fuertemente codificadas produciéndose una *ritualización de la acción*<sup>109</sup>. Es la narración que se construye sobre el “y entonces” por oposición a la del “por lo tanto” y su cotinuidad puramente lógica. Narración de perspectiva vertical, que separa tajantemente a los héroes de los villanos aboliendo la ambigüedad y exigiendo del lector tomar partido. Pero héroes y villanos cuya separación *simboliza una topografía de la experiencia* sacada del contraste entre dos mundos: el que se halla por *encima* de la experiencia cotidiana de la vida —mundo de la felicidad y de la luz, de la seguridad y la paz— y el que se halla por *debajo*, y que es el mundo de lo demoníaco y lo oscuro, del terror y las fuerzas del mal. La ritualización de la acción se halla así ligada no sólo a unas

“técnicas”, sino a unos arquetipos que, como señala Román Gubern, remiten “a la suma de nuestras experiencias cotidianas” y que nacen “no en el cielo, sino de los sufrimientos y goces cotidianos”<sup>110</sup>. Y de otro lado, la ritualización de la acción nos señala la pertenencia de la “narración primitiva” a una *familia de historias*, que la sitúa en una lógica del todo diferente a la de la obra y su originalidad, lo que a propósito del folletín hemos llamado su estructura *de género*.

Desde esa perspectiva los recursos técnicos no remitirían sólo a unos formatos industriales y a unas estratagemas comerciales, sino a un modo otro de narrar. Lo cual no significa desconocer la presión de los formatos o la habilidad de los comerciantes, sino negarse a atribuirles una eficacia simbólica que de ninguna manera ellos pueden explicar. Así, la velocidad de la intriga —la cantidad desmesurada de aventuras— se halla ligada al interés del productor y del lector por prolongar el relato, pero no puede explicarse sin su relación a la lógica del “y entonces” y la prioridad ahí de la acción sobre la psicología. Como la redundancia que lastra el paso de un episodio a otro nos remite a la *repetición* y la temporalidad que ella instauro, o *el esquematismo* en su relación a los procesos de identificación y reconocimiento.

Ya Morin señaló la función de ósmosis desempeñada por el folletín entre la corriente burguesa y el imaginario popular. Junto a los misterios del nacimiento, la sustitución de los hijos, las falsas identidades, el folletín introduce la búsqueda del éxito social y los conflictos sentimentales. Pero a su vez los personajes del mundo cotidiano se verán arrastrados a aventuras rocambolescas y la vida de la ciudad se verá atravesada por la irrupción del misterio: “Las corrientes subterráneas del sueño irrigando las ciudades prosaicas”<sup>111</sup>.

### **3. Continuidad y rupturas en la era de los medios**

Decir “cultura de masa” suele equivaler a nombrar lo que pasa por los medios masivos de comunicación. La perspectiva histórica que estamos esbozando rompe con esa concepción y muestra que lo que sucede en la cultura cuando emergen las masas no es pensable sino en su articulación a las readecua-

ciones de la hegemonía, que, desde el siglo XIX, hacen de la cultura un espacio estratégico en la reconciliación de las clases y reabsorción de las diferencias sociales. Las invenciones tecnológicas en el campo de la comunicación hallan ahí su *forma*: el sentido que va a tomar su *mediación*, la mutación de la materialidad técnica en potencialidad socialmente comunicativa. Ligar los medios de comunicación a ese proceso —como se ha visto en la primera parte— no implica negar lo que constituye su especificidad. No estamos subsumiendo las peculiaridades, las modalidades de comunicación que los medios inauguran, en el fatalismo de la “lógica mercantil” o produciendo su vaciado en el magma de la “ideología dominante”. Estamos afirmando que las modalidades de comunicación que en ellos y con ellos aparecen fueron posibles sólo en la medida en que la tecnología materializó cambios que desde la vida social daban sentido a nuevas relaciones y nuevos usos. Estamos *situando* los medios en el ámbito de las mediaciones, esto es, en un proceso de transformación cultural que no arranca ni dimana de ellos pero en el que a partir de un momento —los años veinte— ellos van a tener un papel importante. Y es evidente hoy que esa importancia se halla también históricamente determinada por el poder que en la escena mundial adquiere Estados Unidos en esos años, justo el país en que los medios van a lograr su mayor desarrollo. De manera que si no puede hablarse de cultura de masa sino cuando su producción toma la forma, al menos tendencial, del mercado mundial, ello se hace posible sólo cuando la economía norteamericana, *articulando* la libertad de información a la libertad de empresa y de comercio, se dio a sí misma una vocación imperial<sup>112</sup>. Sólo entonces “el estilo de vida norteamericano” pudo erigirse en paradigma de una cultura que aparecía como sinónimo de progreso y modernidad. Antes pues de señalar las tendencias que toma la cultura al ser moldeada por los medios es necesario caracterizar mínimamente la sociedad que le imprimió su estilo.

“La sociedad a la que faltaban instituciones nacionales bien definidas y una clase dirigente consciente de serlo se amalgamó a través de los medios de comunicación de masas”, afirma Daniel Bell<sup>113</sup>. Afirmación que enlaza perfectamente, aunque sin optimismo, con la caracterización que de la sociedad norteamericana trazara Tocqueville. Una sociedad en la que la ausencia de aristocracia propició la primacía de la actividad industrial, y la ausencia de tradición, el gusto y el empeño por el experimento y las innovaciones. Con más apego



a las costumbres que a las leyes y una fuerte adherencia a la familia como célula y base de la religión y la riqueza, de la organización del trabajo y la productividad, la norteamericana es la formación social que logra al mismo tiempo unas condiciones de vida más igualitarias y el sistema político más descentralizado. Claro que el "aislamiento en familia" ha gestado una sociedad profundamente individualista, la igualación de las condiciones, una uniformación de la maneras de vivir, y el poder debilitado en su "centralidad" alarga su influencia hasta tocar las zonas más internas de la vida<sup>114</sup>. La Norteamérica del siglo XIX ponía así las bases al "estilo de vida" que en el siglo XX proporcionará la materia prima al imaginario de los medios.

Al final de la Primera Guerra Mundial, Estados Unidos entra en una era de formidable prosperidad económica, los "felices veinte". La combinación de progreso tecnológico con abundancia de créditos hace posible la producción masiva de una buena cantidad de utensilios abaratando su costo y abriendo las compuertas del consumo a las masas, inaugurando el "consumo de masa". Pero el consumo requerido por la nueva estructura de la producción no era un hábito social, antes por el contrario: se enfrentaba a la mentalidad de unas masas en gran parte sólo recientemente urbanizadas, y para las que la compulsión primaria era la tendencia al ahorro. El "sistema" requirió entonces *educar a las masas* en el consumo. En 1919, un magnate de Boston afirmaba: "La producción en masa exige la educación de las masas; las masas deben aprender a comportarse como seres humanos en un mundo de producción en masa. Deben adquirir no una mera alfabetización, sino una cultura"<sup>115</sup>. Y aún cuando pocos años después estallaría la crisis de 1929, y luego la Segunda Guerra Mundial, y sólo hasta los cincuenta el consumo llegaría a ser una práctica generalizada, él sería desde entonces un ingrediente clave del estilo de vida y la cultura de masa norteamericana.

La mejor expresión de la manera como el consumo se hizo elemento *de cultura* se halla en el cambio radical que sufre la publicidad en esos años, su invadirlo todo transformando la comunicación entera en persuasión. Dejando de informar acerca del producto, la publicidad se dedica a *informar los objetos dando forma a la demanda*, cuya materia prima van dejando de ser las necesidades y pasan a serlo los deseos, las ambiciones y frustraciones de los sujetos<sup>116</sup>. El proceso de secularización iniciado siglos atrás sólo ahora le llega verdaderamente a las masas: cuando el ideal de la salvación se "convierta" en el del

*bienestar*, esa figura *objetiva* de la felicidad, ya que es la única comprobable y medible en objetos. Ideal secular y democrático que estaba en la declaración misma de independencia: "Todos los hombres tienen derecho a la felicidad". Para la cultura de masa la publicidad no será sólo la fuente más grande de su financiación<sup>117</sup>, es además la fuerza que hace su encantamiento<sup>118</sup>.

Si los medios le permitieron a la sociedad norteamericana cohesionarse, la cultura que ellos ayudaron a forjar será a su imagen. Y hay en esa imagen algunos rasgos especialmente caracterizadores. Así, el peso y la presencia de la clases medias acuñando un individualismo a la búsqueda incesante de gratificaciones, y la tendencia a hacer de las relaciones sociales valores psicológicos, a reducir a psicología los problemas sociales. "Es ya un tópico", dice Sennett, "que los norteamericanos tienden a una visión psicomórfica de la sociedad, en la cual las cuestiones de clase, de raza e historia quedan abolidas en pro de explicaciones que conectan el carácter y la motivación de los participantes en la sociedad"<sup>119</sup>. Pero que ello es algo más que un tópico se ha encargado de mostrarlo la imagen que de esa cultura producen y reproducen incesantemente los medios. Y de lo que esa imagen habla es de la *desocialización* en que desemboca la valoración extrema que es atribuida en esa cultura a la experiencia individual. Los héroes de la nueva mitología, más que representar a la comunidad que encarnan, representan su propio recorrido, su *esfuerzo por hacerse*. En las publicaciones de masa de los años veinte el gran héroe de las ficciones es el hombre de negocios, y la meta, el ideal de recompensa, es la *ascensión social*<sup>120</sup>.

La relación entre cultura y medios de comunicación en la Norteamérica a que nos estamos refiriendo debe ser abordada articulando dos planos: el de lo que los medios reproducen —un peculiar estilo de vida— y el de lo que producen —la gramática de producción con que los medios *universalizan* un modo de vivir—. Occidentalizada universalidad que en su base es potencial económico, invasión y control de los demás mercados, pero también algo más: desplazamiento del eje geopolítico de la hegemonía de una Europa enredada en la impostura fascista a una Norteamérica espacio de un vigoroso desarrollo democrático. La cultura de la massmediación se forja en la tensión entre esas dos dinámicas: la de los intereses económicos de un capitalismo más y más monopólico que se aprovecha de la débil y funcional presencia del Estado<sup>121</sup>, y la de una poderosa sociedad

civil que defiende y amplía los límites de la libertad.

Aunque los progresos técnicos y la organización empresarial de la prensa en Europa amplió grandemente su público, donde la prensa alcanzó verdaderamente una audiencia masiva fue en Estados Unidos. A ello contribuyeron la falta de una auténtica centralización estatal, la abolición de los pesados impuestos que lastraban a la prensa europea, el rol de la comunicación a todos los niveles en el proceso de construcción de la nacionalidad y una competencia comercial que estimuló la ruptura de las reglas tradicionales de organización y confección del periódico. Se desarrolló entonces “un metalenguaje comunicacional más allá de las pablabras, codificado por los tipos de letras, el tamaño de los titulares, la disposición de la información dentro del territorio de la página y una paginación jerárquica que a su vez creaba una jerarquización de la noticia”<sup>122</sup>. Formato nuevo para una nueva concepción de la información, la que consagra el valor de *intercambio* de la noticia, al mismo tiempo mercancía y comunicación civil, horizontal frente a cualquier autoritarismo. Convertida en *producto*, la noticia adquiere el derecho a penetrar cualquier esfera “ampliando progresivamente la definición de lo público, absorbiendo y atenuando en ella las diferencias y contradicciones de clase y deteniéndose tan sólo en el límite extremo de la tolerancia media del público más amplio posible”<sup>123</sup>.

La superación de las “trabas” políticas coloca el desarrollo de la prensa norteamericana únicamente en el terreno de la concurrencia económica, lo que ya a finales de siglo XIX conduce al nacimiento de la *prensa amarilla*. La pugna entre los dos grandes emporios, el Pulitzer y el Hearst, lleva la comercialización de la prensa hasta las más cínicas estratagemas en “la caza del cliente”. Y es en esa *abyecta sumisión al capital*<sup>124</sup> donde se ha centrado casi siempre la atención de los estudios sobre la prensa amarilla, soslayando o fatalizando como pura manipulación todo lo que en esa prensa dice relación a los códigos de lo popular. Me refiero, por una parte, a todo lo que en ese periodismo hace continuidad con el sensacionalismo de la literatura del suceso y de terror —narración gótica en Inglaterra, pliegos de cordel en España, *canards* en Francia— a través de las crónicas escritas por reporteros que se hacen pasar por presos en las cárceles o locos en los asilos, y que se hallan presentes en el lugar del crimen o el accidente para poder “comunicar en vivo” la realidad y las emociones del suceso<sup>125</sup>. Y por otra, lo que significa en esa prensa la primacía de la

imagen: desde la “visualización” de los titulares y la redefinición del peso y el rol de la fotografía, hasta el impulso al desarrollo de esa iconografía popular por excelencia que será el *comic*, el moderno relato en imágenes.

En el *comic* norteamericano de esos años pueden verse en acción con toda nitidez tanto la ruptura como la continuidad. La ruptura, en la “marca de fábrica” que pone la presión de los *syndicates* mediatizando el trabajo de los autores hasta estereotipar en grado sumo los personajes, simplificar al extremo los argumentos y abaratar el trazo del dibujo: la *narración* es así empobrecida, desactivada. Pero hay continuidad en la producción de un *folklore* que recoge del viejo el anonimato, la repetición y la interpelación al incosciente colectivo que “vive” en las figuras de los héroes y el lenguaje de adagios y proverbios, en las facilidades de memorización y en su transportar el relato que se cuenta a la cotidianidad en que se vive<sup>126</sup>.

Más aún que en la prensa será en *el cine* donde se haga ostensible la “universalidad” de la gramática de producción de cultura masiva elaborada por los norteamericanos. Justo en el cine, ese “arte nómada y plebeyo” cuyo lugar de nacimiento es la barraca de feria y el music-hall. Este último bien merecería un estudio aparte dado el lugar que ocupa en el trayecto que del melodrama de 1800 y el circo conducen al cine. Hay un aspecto en ese trayecto que interesa dejar al menos anotado para situar mínimamente al cine en el proceso de modernización y urbanización del espectáculo popular: las rupturas que el music-hall, especialmente el norteamericano, introduce por relación al circo<sup>127</sup>. Del viejo circo el music-hall va a tomar muchas cosas, pero frente a su mundo *cerrado* —en el circo se nace y dentro de él se transmiten los secretos profesionales de padres a hijos— el music-hall es *abierto*, a él llegan y de él salen continuamente los artistas sin dinastía ni herencias, la “familia” ha sido reemplazada por la empresa. Al espacio del circo, con su pista en el centro rodeada, acosada por el público como en los viejos teatros de plaza o de corrala, y donde los actores se mezclan con la gente, le sucede un espacio cortado, en el que “la pista” se coloca al frente, separada del público. La mezcla de destrezas animales y humanas, la diversidad de atracciones y diversiones que se daban cita en el circo sufre una fuerte reducción, no tanto por el tamaño de la sala —en el Londres de finales de siglo XIX había salas hasta de mil asientos—, sino por la forma que informa el nuevo gusto, y que ya deja sitio solamente a ilusionistas, mimos, bailarines y cantantes. Finalmente, frente a la

ausencia de vedettes, la no separación de los oficios —los artistas de circo son los mismos obreros que lo montan y desmontan— y el desarraigo que implica su andar de un sitio a otro permanentemente, el music-hall organiza el espectáculo alrededor de una o dos vedettes, contrata los artistas únicamente en cuanto tales y se integra bien pronto a los circuitos comerciales. Esas diferencias no se producen todas de una vez, sino a lo largo de una evolución que llega hasta hoy y que penetra ya lo que todavía queda del circo; pero a comienzos de siglo esas diferencias marcan un relevo importante en la historia de la transformación de lo popular en masivo.

Con la Primera Guerra Mundial se inicia la decadencia del cine europeo y el establecimiento de la supremacía norteamericana. “Los films extranjeros fueron eliminados de los programas de las 20.000 salas de Estados Unidos. En el resto del mundo los films norteamericanos ocupaban del 60 al 90 por ciento de los programas y se dedicaban cada año 200 millones de dólares a una producción que pasaba de 800 films. 1.500 millones de dólares invertidos en el año lo habían transformado en una empresa comparable, por sus capitales, con las mayores industrias norteamericanas: automóviles, conservas, petróleo, cigarrillos”<sup>128</sup>. No es que hasta entonces el cine no hubiera sido negocio, desde sus comienzos los productores buscaron la rentabilidad, como lo demuestran las empresas pioneras formadas por Pathé y Gaumont. Pero es en Norteamérica donde el cine deja de arruinar empresarios y donde despegando del espacio teatral desarrolla su propio lenguaje. Para lo primero se pondrá a punto una bien aceiteada maquinaria que “comunica” al productor con el público por intermedio de distribuidores y exhibidores. Las decisiones de producción remitirán así a un férreo sistema de intervenciones y a una trama de intereses coaligados. “Los artistas fueron controlados por lo que los productores creían, los distribuidores fueron controlados por lo que ellos creían que los propietarios de cines querían, y los propietarios de cine lo fueron por lo que ellos creían que el público deseaba”<sup>129</sup>. Creencia que si *funcionó* económicamente lo fue en base al ajustamiento que el sistema fue haciendo del público al nuevo espectáculo. Y en ese ajustamiento el *stars system* y la *plasmación de géneros* fueron decisivos: ambos montando el dispositivo comercial sobre mecanismos de percepción y reconocimiento popular.

El público mayoritario del cine provenía de las clases populares, y en la Norteamérica de ese tiempo, de las más

populares de todas que eran las desarraigadas masas de inmigrantes. La pasión que esas masas sintieron por el cine tuvo su anclaje más profundo en la secreta irrigación de identidad que allí se producía. “Cuando el espectador gritaba ¡bravo! o silbaba no era para expresar el juicio que le merecía la calidad de una representación, sino para demostrar su identificación con el destino de los héroes que veía en la pantalla [...], hacía suyas —sin enjuiciarlas— peripecias de personajes dotados de una suerte de realidad que trascendía la idea de representación”<sup>130</sup>. La magia de la sala oscura llevaba así a su “plenitud” el modo de ver que desde el melodrama de 1800 tendía al desplazamiento de la representación y a la fusión del personaje con el actor. Fue esa secreta complicidad entre el cine y su público —toda la adhesión que el cine suscitaba en las clases populares se convertía para las élites en desprecio y rechazo— lo que vino a activar y “explotar” el *star system*. La indistinción entre actor y personaje producía un nuevo tipo de mediación entre el espectador y el mito. Mediación que tenía en el espacio de la pantalla un dispositivo específico: el *primer plano*, con su capacidad de acercamiento y de fascinación, pero también de difusión y popularización del rostro de los actores; y fuera de la pantalla tenía en la *prensa* un dispositivo efficacísimo de referenciación y traducción del mito en valores y pautas de comportamiento cotidianos<sup>131</sup>. La ideología se trocaba en *economía*: era la identificación sentida y el deseo movilizado por la “estrella” lo que hacía la rentabilidad de los films. Y en ese movimiento, que reconciliaba al arte con el *sensorium* de las masas, éstas eran incorporadas a una nueva experiencia de subjetividad: “El deseo de vivir su vida, es decir, de vivir sus sueños y soñar su vida [...]. El aburguesamiento del imaginario cinematográfico corresponde a un aburguesamiento de la psicología popular”<sup>132</sup>. La hegemonía se afianzaba en ese acceso de las masas al funcionamiento afectivo de la subjetividad burguesa. La identificación con la *star* fue el lugar de ese afianzamiento, pues allí se producía el trasvase de la fascinación onírica, en la sala de cine, a la idealización de unos valores y unos comportamientos fuera de la sala, en la vida cotidiana.

El otro gran resorte, punto de anclaje de la industria cinematográfica en el “aparato” perceptivo de las masas, fueron los géneros. Y una vez más no es que la producción europea desconociera los géneros, sino que fue en Hollywood donde, rompiendo con la mera trasposición al cine de unos géneros teatrales o novelescos, se inventan unos y se recrean

otros. Si como planteamos a propósito del folletín, el género no es sólo cualidad del relato, sino el mecanismo desde el que se produce el reconocimiento —en cuanto clave de lectura, de desciframiento del sentido y en cuanto reencuentro con un “mundo”—, ello va a ser verdad, mucho más verdad aún, con los géneros cinematográficos. Es en ellos donde las “condiciones de lectura” van a ser asumidas y trabajadas sistemáticamente desde el espacio de la producción. Un género va a ser entonces no sólo un registro temático, un repertorio iconográfico, un código de acción y un campo de verosimilitud, sino un registro de la *competencia filmica* y hasta una ocasión de especialización para las casas productoras<sup>133</sup>. En la época de esplendor de Hollywood, la Warner Bros se especializa en cine de gangsters y de guerra, la Universal en el de terror, y la Metro en dramas psicológicos y hagiografías.

Hay dos géneros —hasta cierto punto complementarios— en los que el cine norteamericano ha basado su universalidad: la invención del western y la recreación del melodrama. En el *western*, Estados Unidos se daba una historia y una mitología, la lucha de los pioneros se tornaba “epopeya visual”. Cine de *pura acción*, el western resultó a la vez el género con el más alto grado de convenciones, el de mayor rigor en la codificación y aquel en el que Hollywood produce algunas de las obras más originales. Y en esa forma, del *Asalto y robo de un tren* a *La diligencia* no es sólo un sistema de producción lo que se engendra, es también un modo de narrar.

A través del folletín el cine recibe en herencia el melodrama. Y lo reinventa, es decir, lo transforma de nuevo en el gran espectáculo popular que moviliza las grandes masas alentando la más fuerte participación del espectador. Hay una convergencia profunda entre cine y melodrama: en el funcionamiento narrativo y escenográfico, en las exigencias morales y los arquetipos míticos, y en la eficacia ideológica. Mas que un género, durante muchos años el melodrama ha sido la entraña misma del cine, su horizonte estético y político. De ahí en buena parte su éxito popular, tanto como el largo desprecio de las élites consagrando a propósito del cine el peyorativo y vergonzante sentido de la palabra melodrama y más aún el del adjetivo “melodramático” para decir todo lo que para la cultura culta caracteriza la vulgaridad de la estética popular. Si el western significó el hallazgo de un lenguaje directo y una estética elemental pero eficaz, la narración paralela y el plano general, el melodrama cinematográfico aporta el tratamiento

**expresivo del montaje y el uso dramático del primer plano. Fueron esos los elementos de la gramática con que Hollywood hizo del cine un lenguaje “universal” y el primer medio masivo de una cultura trasnacional.**



## Tercera parte

# Modernidad y massmediación en América Latina

La crisis de 1930 unificó visiblemente el destino de América Latina. Comenzaba una era de escasez. La escasez podía ser el hambre y la muerte, pero fue, además, el motor desencadenante de intensos y variados cambios [...] De pronto pareció que había mucha más gente, que se movía más, que gritaba más. Eran las ciudades que empezaban a masificarse.

**J.L. Romero**

El país requería bases comunes, lazos colectivos. El cine y la radio se cohesionan como factores irremplazables de unidad nacional. Un público se sorprende al compartir entusiasmos y catarsis, integrado a una nación.

**C. Monsiváis**

Después de recorrer los hitos que jalonan el debate cultural y de asomarnos al proceso de constitución histórica de la massmediación, este tercer momento busca integrar la reflexión: América Latina como espacio a la vez de debate y combate. Sólo que ahora se invertirá el trazado y partiremos del análisis de los procesos sociales en que se constituye lo masivo para desde allí otear el horizonte de las transformaciones y los desplazamientos producidos en el debate teórico y metodológico. Estamos así haciendo explícito el actual reencuentro del método con la situación latinoamericana en la doble dimensión de su diferencia: la que históricamente ha producido la dominación y la que socialmente se construye en el mestizaje de las razas, los tiempos y las culturas. En la articulación de esa doble dimensión se hace socialmente visible el contradictorio sentido de la modernidad en Latinoamérica: tiempo del desarrollo atravesado por el destiempo de la diferencia y la discontinuidad cultural.

# I Los procesos: de los nacionalismos a las transnacionales

## I Una diferencia que no se agota en el atraso

La posibilidad de que hablar de *América Latina* no sea solamente una invocación a la unidad originada en la dominación por la conquista, y tenga sentido al hablar de las contradicciones del presente, reside y se apoya sobre esa otra “unificación visible” de que habla J.L. Romero al estudiar el proceso de incorporación de los países de la región a la modernidad industrializada y al mercado internacional. De las luchas por la independencia hasta la reorganización del imperialismo en los comienzos del siglo XX, la dinámica básica fue la de la fragmentación y la dispersión: un estallido casi permanente de las precarias formaciones nacionales a partir de conflictos internos o de las estrategias de división promovidas desde las nuevas metrópolis. Y si es verdad que las diferentes formaciones nacionales toman rumbos y ritmos diferentes, también lo es que esa diversidad va a sufrir desde los años treinta una readecuación fundamental y de conjunto. La posibilidad de “hacerse naciones” en el sentido *moderno* pasará por el establecimiento de mercados nacionales, y ellos a su vez serán posibles en función de su ajuste a las necesidades y exigencias del mercado internacional. Pero ese modo dependiente de acceso a la modernidad va hacer visible no sólo el “desarrollo desigual”, la desigualdad en que se apoya el desarrollo del capitalismo, sino la “discontinuidad simultánea”<sup>1</sup> desde la que Amé-

rica Latina vive y lleva a cabo su modernización. Discontinuidad sobre tres planos: en el *destiempo* entre Estado y Nación —algunos estados se hacen naciones mucho después y algunas naciones tardarán en consolidarse como estados—, en el *modo desviado* como las clases populares se incorporan al sistema político y al proceso de formación de los estados nacionales —más como fruto de una crisis general del sistema que las enfrenta al Estado que por el desarrollo autónomo de sus organizaciones—, y en el papel *político* y no sólo ideológico que los medios de comunicación desempeñan en la nacionalización de las masas populares.

Antes de abordar por separado el análisis de cada uno de los tres planos, es necesario que elucidemos el sentido de la idea de discontinuidad, de *modernidad no contemporánea*, para liberarla de los malentendidos que la cercan y desfiguran frecuentemente. La no-contemporaneidad de que hablamos debe ser claramente deslindada de la idea de *atraso constitutivo*, esto es, del atraso convertido en clave explicatoria de la diferencia cultural. Es una idea que se manifiesta en dos versiones. Una, pensando que la originalidad de los países latinoamericanos, y de América Latina en su conjunto, se halla constituida por factores que escapan a la lógica del desarrollo capitalista. Y otra, pensando la modernización como recuperación del tiempo perdido, y por tanto identificando el desarrollo con el definitivo dejar de ser lo que fuimos para al fin ser modernos. La discontinuidad que intentamos pensar se sitúa en otra clave, que nos permite romper tanto con un modelo ahistórico y culturalista como con el paradigma de la racionalidad acumulativa en su pretensión de unificar y subsumir en un solo tiempo las diferentes temporalidades sociohistóricas. Para poder comprender *tanto lo que en la diferencia histórica ha puesto el atraso*, pero no un tiempo detenido, sino *un atraso que ha sido históricamente* producido —niños que mueren diariamente por desnutrición o disenteria, millones de analfabetos, déficit de calorías básicas en la alimentación de las mayorías, baja en las expectativas de vida de la población, etcétera—, *como lo que a pesar del atraso hay de diferencia*, de heterogeneidad cultural, en la multiplicidad de temporalidades del indio, del negro, del blanco y del tiempo que hace emerger su mestizaje.

Sólo desde esa tensión es pensable una modernidad que no se reduzca a imitación y una diferencia que no se agote en el atraso. Ahí apuntaba la difícil lucha de Bolívar por adecuar las doctrinas políticas de su época a la “gramática de la diversidad”

racial, geográfica, climática y cultural de estos países, por adecuar el liberalismo a las exigencias de una sociedad en formación, en la que a nombre de la igualdad el liberalismo acababa haciendo de la libertad un principio de los fuertes<sup>2</sup>. Bolívar proponía un tipo de Nación que no se recortaba sobre el calco de la Nación europea, y un tipo de Estado que, abatiendo el poder absoluto, fuera sin embargo suficientemente fuerte para defender a los débiles contra las clases ricas. Línea de pensamiento y lucha que continúa Martí colocando el obstáculo fundamental a la construcción de estas naciones en la no-comprensión “de cuáles desordenados elementos se habían forjado las nuevas naciones con tanta prisa”<sup>3</sup>. Y la de Mariátegui insistiendo denodadamente en que la tarea de estos países no es alcanzar a Europa, redescubriendo el valor y el sentido del mito y proclamando que en América Latina “había que soltar la fantasía, libertar la ficción de todas sus viejas amarras para descubrir la realidad”<sup>4</sup>.

## 2 El destiempo entre Estado y Nación

Desde los años veinte la mayoría de los países de América Latina inician un proceso de reorganización de sus economías y de readecuación de sus estructuras políticas. La industrialización se lleva a cabo en base a la sustitución de importaciones, a la conformación de un mercado interno y a un empleo creciente de mano de obra en el que es decisiva la intervención del Estado y sus inversiones en obras de infraestructura para transporte y comunicaciones. De manera que aun cuando el despegue de los procesos de industrialización responde a condiciones de funcionamiento del mercado internacional, hay diferencias de alcance y de ritmo que responden al grado de desarrollo del “proyecto nacional” que desde la segunda mitad del siglo XIX forjan las burguesías en cada país.

Hay un largo debate en torno a la posibilidad misma de hablar de *burguesías nacionales* en la América Latina de esos años, y a su contradictoria relación en la conformación de los estados nacionales. Pero, ¿cómo pudo haber economía y política nacional, se pregunta Malcolm Deas, sin articulación de intereses de clase a nivel nacional?<sup>5</sup> Ciertamente que hay diferencias en el alcance y en la capacidad de maniobra de las burguesías en países como, por ejemplo, Brasil y Ecuador, pero no difieren

tanto en la concepción darwinista, que orienta el proceso de modernización y desarrollo nacional, como en el tamaño de los efectos, pero comparten el hecho de la explosión urbana y la escisión de la sociedad tradicional. Una explosión producida por la conjunción del crecimiento demográfico con la emigración del campo a la ciudad —a la que en países como Argentina se añadirá una enorme emigración proveniente de Europa—, y la conformación de una sociedad que empieza a ser “de masas” y que entra en colisión con la “normalizada” sociedad en su segregación de clases y de grupos sociales. Pueda o no llamarse propiamente “burguesía nacional”, lo cierto es la aparición de unas *burguesías nuevas*<sup>6</sup> que controlan *al mismo tiempo* el mundo de los negocios y el de la política, promoviendo cambios que sólo pueden efectuarse con la imbricación de ambos. Y lo que permitió esa imbricación no fue únicamente la coyuntura económica, sino la asunción por las burguesías latinoamericanas de la necesidad ineluctable de incorporar estos países a los modos de vida de las “naciones modernas”. Pues sólo una transformación podía sacar a estos países definitivamente del estancamiento y el atraso. Claro que la transformación tenía marcado de antemano el rumbo: caminar hacia “el mundo urbano europeizado.” De ahí que fuera lícito —así lo declaraban filósofos y hombres de ciencia— marginar o instrumentalizar a los sectores inertes, a todo lo que constituyera rémora y obstáculo. De lo contrario lo que estaba en peligro era la existencia misma de la nación.

Las nuevas burguesías van a usufructuar, cambiándole el sentido pero al mismo tiempo “realizándolo”, el viejo *proyecto nacional* concebido por la clase criolla<sup>7</sup>. Es elaborando y adelantando ese proyecto como la clase criolla absorbe atributos nacionales y se hace “nacional” ella misma. “Proyecto nacional se denomina a este *continuo*, a esta prolongada empresa por la cual la clase criolla construye el Estado y la Nación”<sup>8</sup>. La empresa falla en el siglo XIX, pero en ella se apoya, pues es el modo de apuntalar la estructura del poder interno, el nuevo proyecto de construcción de la Nación moderna.

Surge así un nacionalismo nuevo, basado en la idea de una *cultura nacional*, que sería la síntesis de la particularidad cultural y la generalidad política, de la que las diferentes culturales étnicas o regionales serían expresiones. La nación incorpora al pueblo “transformando la multiplicidad de deseos de las diversas culturas en un único deseo, el de participar del sentimiento nacional”<sup>9</sup>. Y en esa forma la diversidad legítima

la irremplazable *unidad* de la Nación. Trabajar por la Nación es ante todo hacerla *una*, superar las fragmentaciones que originaron las luchas regionales o federales en el siglo XIX, haciendo posible la *comunicación* —carreteras, ferrocarril, telégrafo, teléfono y radio— entre regiones, pero sobre todo *de las regiones con el centro, con la capital*.

Compartiendo esa concepción de base, existieron sin embargo dos corrientes. Una que identifica el progreso nacional con el de la clase que lo orienta y con el esfuerzo de industrialización. Otra, presente en los países configurados cultural y socialmente, por lo que Darcy Ribeiro llama “pueblos testimonio”<sup>10</sup>, que busca compaginar la nueva nacionalidad con aquella otra Nación que existía antes y que “viene de abajo”. Para los unos lo decisivo era industrializarse y así acceder al rango de naciones civilizadas; para los otros hubo siempre una fuerte tensión entre la necesidad imperiosa de industrialización y la conciencia de su diferencia como Nación precisamente. Esa tensión dio lugar en el Perú de finales de los años veinte a un debate que puso de frente el “problema nacional” al “problema indígena” desde dos proyectos, el de Haya de la Torre y el de José Carlos Mariátegui, abiertamente en conflicto<sup>11</sup>.

En el conjunto de América Latina la idea de modernización que orientó los cambios, y que llenó de contenido los nacionalismos, fue más un movimiento de *adaptación*, económica y cultural, que de profundización de la independencia. Refiriéndose al nacionalismo brasileño, E. Squeff afirma: “Sólo podíamos alcanzar nuestra modernidad a partir de la traducción de nuestra materia prima en expresión que pudiese encontrar reconocimiento en el exterior”<sup>12</sup>. La dinámica de la política cultural venía así a plasmarse sobre la de la economía política. La que a su vez más que un proceso de crecimiento del mercado interno resultó ser de interiorización del modelo y de las exigencias que venían del exterior. Se quería ser Nación para lograr al fin una identidad, pero la consecución de esa identidad implicaba su *traducción* al discurso modernizador de los países hegemónicos, pues sólo en términos de ese discurso el esfuerzo y los logros eran evaluables y validados como tales. La lógica del desarrollismo no será otra, sus claves ya estaban en los nacionalismos modernizadores de los años treinta: su etapa previa e indispensable.

La estructura política requerida por el proyecto modernizador se configura a partir del auge del centralismo y del rol protagónico asumido por el Estado. No se concibe la unidad

sino como fortalecimiento del “centro”, esto es, organizando la administración del país a partir de un solo lugar en el que se concentran las tomas de decisión. En algunos países el centralismo tendrá como contenido y justificación el establecimiento de los mecanismos básicos de una administración estatal aún inexistente —contabilidad nacional, organización de los impuestos, establecimiento del registro civil, etcétera—<sup>13</sup>, y en aquellos otros donde esos mecanismos ya existían el centralismo tendrá no sólo un sentido unificador, sino uniformador, homogenizador de tiempos, gestos y hablas. La heterogeneidad de que están hechos la mayoría de los países en América Latina sufrirá un fuerte proceso de funcionalización. Allí donde la diferencia cultural es grande, insoslayable, la originalidad es desplazada y proyectada sobre el conjunto de la Nación. Allí donde la diferencia no es tan “grande” como para constituirse en patrimonio nacional será folklorizada, ofrecida como curiosidad a los extranjeros. Pero ni la absorción nacional de la diferencia ni su folklorización fueron solamente estratagema funcionalizadora de la política centralista; durante un tiempo fueron también, como lo atestigua por ejemplo la novela indigenista, modos de manifestarse de “la conciencia del país nuevo”<sup>14</sup>, modos de afirmación de una identidad nacional en fase todavía de formación.

El otro pivote del nacionalismo en los treinta es el rol protagónico del Estado. Aunque de esto hablaremos más en detalle al tratar del populismo como modo de incorporación de las masas a la Nación, es preciso apuntarlo ya aquí. En algunos países, como México, ese protagonismo fue tan fuerte que convirtió al Estado en “el agente hegemónico por excelencia”<sup>15</sup>. A ello contribuyó, en el caso de México, el permanente “volcán plebeyo”, el estado secular de guerra interno y externo, y una constante erosión del poder de las clases superiores, todo lo cual exigió del Estado un protagonismo que se tradujo en la antinomia de la sobrepolitización y la desocialización. Para el caso de Chile, el protagonismo del Estado a expensas de la sociedad civil, del fortalecimiento de sus instituciones y de las organizaciones de clase, condujo a la autonomización de la política y a una concepción instrumental de la democracia<sup>16</sup>. Y no podía ser de otro manera dado que la entrada en la industrialización fue obra ante todo del Estado: “*El espíritu de empresa* que define una serie de rasgos de la burguesía industrial en los países capitalistas desarrollados fue, en América Latina, una característica del Estado, sobre todo en los períodos de impulso

decisivo. *El Estado ocupó el lugar de una clase social cuya aparición la historia reclamaba sin mucho éxito: encarnó a la Nación e impuso el acceso político y económico de las masas populares a los beneficios de la industrialización*"<sup>17</sup>.

Y algo similar sucedió en lo cultural. Siguiendo con el caso de México, por lo explícito, encontramos que para Vasconcelos la Revolución misma, más que una irrupción de las masas en la historia, es la posibilidad del advenimiento de la civilización en el seno de las masas de la mano del Estado que es el gran educador. Concepción presente en el muralismo "que exalta los ejércitos zapatistas y el proletariado internacional pero en las paredes del Gobierno"<sup>18</sup>. Al proyecto humanista y culturalista de Vasconcelos los muralistas le añaden ejércitos campesinos e internacionalismo proletario, pero "quien dicta las normas de la Nación es el Estado, él monopoliza el sentimiento histórico y el patrocinio del arte y la cultura"<sup>19</sup>. Paradójicamente el crecimiento del Estado en México es "conquista del pueblo", de las revoluciones populares contra las castas criollas, las corporaciones privadas y las amenazas extranjeras. En esa paradoja residirá la fuerza de la cultura nacional en México, de lo que ella seguirá significando incluso cuando el Estado abandone en parte su patrocinio y se lo confíe a la industria cultural. Aun entonces lo nacional no será solamente lo que recorta y hace emerger como tal el Estado, sino el modo en que las masas resienten la legitimación social de sus aspiraciones. Si en ningún otro país de Latinoamérica hubo un nacionalismo tan acendrado como en el mexicano la razón habrá que buscarla en la ausencia de la Revolución que dotó al Estado mexicano de una representatividad popular no sólo formal. Es esa ausencia la que, aún en países en que el Estado era fuerte, hizo que la cultura nacional anduviera tan desconectada de la cultura real, y que la preocupación del Estado por la cultura sonara, y siga aún hoy sonando, tan retórica.

### 3. Masificación, movimientos sociales y populismo

Si los treinta son años claves para América Latina, tanto o más que por los procesos de industrialización y modernización de las estructuras económicas lo son en lo político, por la irrupción de las masas en la ciudad. Al tiempo que las ciudades se llenan de una masa de gente que, al crecimiento demográfico,



suma el éxodo rural, una crisis de hegemonía producida por la ausencia de una clase que como tal asuma la dirección de la sociedad, llevará a muchos Estados a buscar en las masas populares su legitimación *nacional*. El mantenimiento del poder era imposible sin asumir de alguna manera las reivindicaciones de las masas urbanas. El populismo será entonces la *forma* de un Estado que dice fundar su legitimidad en la asunción de las aspiraciones populares y que, más que una estrategia *desde* el poder, resulta ser una organización *del* poder que da forma al compromiso entre masas y Estado. La ambigüedad de ese compromiso viene tanto del vacío de poder que debe llenar el Estado —con el autoritarismo paternalista que ello produce— como del reformismo político que representan las masas. Para no atribuir al populismo una eficacia que no tuvo, a expensas de reducir a las masas a una pasividad manipulada, que tampoco responde a lo que sucedió, debemos elucidar lo que implicó la presencia social de las masas y la masificación en que se materializa.

La emigración y las nuevas fuentes y modos de trabajo acarrearán la *hibridación* de las clases populares, una nueva forma de hacerse presentes en la ciudad. “Hubo una especie de explosión de gente, en la que no se podía medir exactamente cuánto era el mayor número y cuánta era la mayor decisión de muchos para conseguir que se contara con ellos y se les oyera”<sup>20</sup>. La crisis de los treinta desencadena una ofensiva del campo sobre la ciudad y una recomposición de los grupos sociales. Modificación cuantitativa y cualitativa de las clases populares por la aparición de una *masa* que no es definible desde la estructura social tradicional y que “desarticula las formas tradicionales de participación y representación”<sup>21</sup>. La presencia de esa masa va a afectar al conjunto de la sociedad urbana, a sus formas de vida y pensamiento, y pronto incluso a la fisonomía de la ciudad misma.

Con la formación de las masas urbanas se produce no sólo un acrecentamiento del conjunto de las clases populares, sino la aparición de *un nuevo modo de existencia de lo popular*: “La desarticulación del mundo popular como espacio de lo Otro, de las fuerzas de negación del modo de producción capitalista”<sup>22</sup>. Y esa inserción de las clases populares en las condiciones de existencia de una “sociedad de masas” llevará al movimiento popular a una nueva estrategia de alianzas. Como si la nueva experiencia social tendiera a formar una nueva visión, una concepción menos frontalmente cuestionadora: “La de una

sociedad que puede ser reformada de a poco, la de una sociedad que puede llegar a ser más justa”<sup>23</sup>.

La masa fue durante un tiempo *marginal*. Era lo heterogéneo y lo mestizo frente a la sociedad normalizada. Al complejo de extraños que sufre no únicamente pero sí especialmente la gente venida del campo —“fue necesario aprender a tomar un bus, a conocer las calles, a gestionar un documento de identidad”—, responderá la vieja sociedad con el desprecio en que se oculta más aún que el asco el miedo. La masa más que un ataque era la imposibilidad de seguir manteniendo la rígida organización de diferencias y jerarquías que armaban a la sociedad. Por eso la agresividad de las masas aparecía más blanda pero también peligrosa, no era el levantamiento de una clase sino la liberación de una energía incontrolable. Era “un proletariado de formación aluvial”<sup>24</sup> que no encontraba su lugar político ni en los partidos ni en las organizaciones tradicionales de la clase obrera, pero cuyas expresiones de violencia dejaban ver la fuerza de que era capaz.

En la ciudad la presencia de las masas fue adquiriendo poco a poco rasgos más marcados. La cantidad de gente comenzó a significar un enorme déficit de vivienda y transporte, y un nuevo modo de habitar la ciudad, de marchar por las calles, de comportarse. En la periferia aparecieron los barrios de invasión y en el centro la ruptura ostensible de las formas de urbanidad. La ciudad comenzaba a perder su centro. A la dispersión que implican las invasiones de la periferia por los pobres —favela, villas miseria, callampas— respondían los ricos alejándose hacia otra periferia. Y la masa siguió invadiendo todo. Porque en medio de su ignorancia de las normas, y del desafío que su sola presencia entrañaba, su deseo más secreto era acceder a los bienes que representaba la ciudad. Las masas querían trabajo, salud, educación y diversión. Pero no podían reivindicar su derecho a esos bienes sin masificarlo todo. Revolución de las expectativas, la masificación ponía al descubierto su paradoja: era en la integración donde anidaba la subversión. La masificación era a la vez, y con la misma fuerza, la integración de las clases populares a “la sociedad” y la aceptación por parte de ésta del derecho de las masas, es decir, de todos, a los bienes y servicios que hasta entonces sólo habían sido privilegio de unos pocos. Y eso la sociedad no podía aceptarlo sin transformarse al mismo tiempo profundamente. Pero esa transformación no tomó ni los rasgos ni la dirección esperada por los revolucionarios, y entonces éstos pensaron que no

había habido ninguna transformación.

La masificación afectó a todos, pero no todos la percibieron y resintieron del mismo modo. Las clases altas aprendieron muy pronto a separar la *demanda* de las masas —con su carga de peligrosidad política y su potencial también de estimulación económica— de la *oferta* masiva en bienes materiales y culturales “sin estilo”, por los que no podían sentir más que desprecio. Para las clases medias, pequeño burguesas, aquellas que por más que lo querían no podían distanciarse, la masificación fue especialmente dolorosa, “porque atacaba ese anhelo de interioridad que caracterizaba a sus miembros, celosos de su individualidad y de su condición de personas diferenciadas”<sup>25</sup>. Para las clases populares, en cambio, aunque eran las más indefensas frente a las nuevas condiciones y situaciones, la masificación entrañó más ganancias que pérdidas. No sólo en ella estaba su posibilidad de supervivencia física, sino su posibilidad de acceso y ascenso cultural. La nueva cultura, la cultura de masa, empezó siendo una cultura no sólo dirigida a las masas, sino en la que las masas encontraron reasumidas, de la música a los relatos en la radio y el cine, algunas de sus formas básicas de ver el mundo, de sentirlo y de expresarlo.

Le debemos a José Luis Romero no sólo la nominación más original en castellano de la cultura de masa —“folklore aluvial”—, sino la primera caracterización sociológica y fenomenológica no maniquea de esa cultura desde América Latina<sup>26</sup>. Como Benjamin, Romero mira esa cultura más desde la experiencia que allí accede a la expresión que desde la perspectiva de la manipulación. Y lo que desde allí aparece como significativo es algo muy cercano a lo que interesaba también a Arguedas al analizar la cultura del mestizaje: la hibridación y la reelaboración, la destrucción en ella del mito de la pureza cultural y la asunción sin ascos, a propósito del uso de instrumentos modernos en la música autóctona o su difusión radiofónica, del paso del folklore a lo popular<sup>27</sup>. Lo masivo es hibridación de lo nacional y lo extranjero, del patetismo popular y la preocupación burguesa por el ascenso, y de dos tipos básicos: los que sin ser ricos lo aparentan, “los que imitan las formas eternas que caracterizan a aquellos”, y su más opuesto, los desgarrados tipos del suburbio y el hampa. Una cultura, en fin, esencialmente urbana, que “corrige” su marcado materialismo —lo que importa, lo que tiene valor es lo económico y lo que significa ascenso social— con el desborde de lo sentimental y lo pasional.

Desde el espacio de la política oficial, a derecha y a izquierda, tanto las masas como lo masivo serán mirados con recelo. La derecha con una posición a la defensiva: las masas ponen en peligro acendrados privilegios sociales, y lo masivo disuelve sagradas demarcaciones culturales. La izquierda ve en las masas un peso muerto, un proletariado sin conciencia de clase ni vocación de lucha, y en lo masivo un hecho cultural que no cuadra en su esquema, que desafía e incomoda su razón ilustrada. Sólo para los populistas la presencia de la masa urbana pareció implicar un hecho político nuevo, a partir del cual "lograron esbozar los principios de una ideología nueva para canalizar las tendencias eruptivas de la masa dentro de normas que aseguraran la conservación de lo fundamental de la estructura"<sup>28</sup>.

De 1930 a 1960 el populismo es la estrategia política que marca, con mayor o menor intensidad, la lucha en casi todas las sociedades latinoamericanas: "Es la primera estrategia que busca resolver la crisis del Estado abierta en 1930 en gran parte de la región"<sup>29</sup>. Primero fue Getulio Vargas, en Brasil, conduciendo el proceso que lleva de la liquidación del "Estado oligárquico" al establecimiento del "Estado Nuevo". A partir de 1930 las condiciones del crecimiento industrial en Brasil, la incapacidad de la oligarquía para dirigirlo, las aspiraciones liberal-democráticas de las clases medias urbanas, y las presiones que "desde abajo" ejerce una masificación anticipada dan lugar al pacto político entre masas y Estado en que se origina el populismo<sup>30</sup>. Se trata de un Estado que, erigido en árbitro de los intereses antagónicos de las clases, se abroga sin embargo la representación de las aspiraciones de las masas populares y en su nombre ejercerá la dictadura, esto es, una manipulación *directa* sobre las masas y sobre los asuntos económicos. Sólo en 1945 las tendencias democratizadoras logran introducir intermediarios entre Estado y masas.

En 1934, Lázaro Cárdenas asume la presidencia de México y propone un programa de gobierno que, retomando los objetivos de la Revolución, devuelva a las masas su papel de protagonista en la política nacional. Apoyado en las conquistas ya legalizadas de la Revolución, Cárdenas plantea por vez primera un desarrollo económico de "tercera vía", en el que a la clase capitalista se le responsabiliza del crecimiento de la producción y a las masas populares del progreso social. Y en la conciliación de esos dos intereses estaría el papel del Estado. De lo avanzado del populismo de Cárdenas da testimonio el

hecho de que mientras defendió siempre el derecho de huelga de los obreros le negó a los patrones el derecho a cerrar las fábricas<sup>31</sup>. Pero al mismo tiempo, mientras el Estado, empeñado en un costoso programa de obras públicas, carga con las empresas de más alto riesgo, deja en manos de la empresa privada las actividades económicas más lucrativas.

En Argentina, las masas sacan de la prisión a Perón en 1945, quien es elegido presidente en 1946 e inicia el gobierno populista por antonomasia de América Latina. Y en torno al cual se suscitará el debate más álgido también. Como en los primeros populismos, Perón plantea primordialmente una política de desarrollo económico dirigida por el único estamento que puede conciliar los intereses en conflicto: el Estado. Pero en el año 1946 los conflictos sociales habían cobrado ya tal fuerza que el compromiso entre masas y Estado deberá ser "orgánico", y ahí residirá la fuerza y la ambigüedad cobrada por los sindicatos. Hay además en el populismo peronista una concentración de la carga simbólica sobre la figura del caudillo —y su esposa Evita— como no la hubo sobre ningún otro líder populista de esos años. Y no sólo sobre sus "gestos", sino sobre su discurso y su capacidad de resemantización de los temas dispersos del movimiento social y su puesta en lenguaje de política oficial. O. Landi ha estudiado esa operación que es fundamental en todo el populismo latinoamericano: la interpelación a las masas trabajadoras proponiendo "un sistema nuevo de reconocimiento de los atributos del trabajador, nombrándolo de otra forma"<sup>32</sup>.

Después de un tiempo en que el análisis social parecía dar por cancelado el debate, y de un esquematismo marxista que identificaba "en la práctica" todo populismo con fascismo, los años ochenta nos traen un reflatamiento del tema y un serio replanteamiento de los esquemas. Señalamos tres muestras. En el texto de Ernesto Laclau<sup>33</sup>, que se ha convertido en el balance más aceptado de la renovación del marxismo, el replanteamiento del populismo ocupa un lugar central. En el seminario organizado por DESCO en Lima en 1980 sobre "Democracia y movimiento popular", con algunos de los investigadores en ciencias sociales más representativos de la región, el tema se convierte también en uno de los ejes del debate<sup>34</sup>. Y ese mismo año la Asociación Brasileña de Investigadores de Comunicación (Intercom) dedica su seminario anual de estudios a "Populismo y comunicación"<sup>35</sup>. Lo que en ese reflatamiento de la problemática del populismo se evidencia es un

profundo cambio en la perspectiva histórica. Los procesos políticos de los años 30-60 se vieron enormemente reducidos por una *teoría de la dependencia*, que al pensar al Estado como mera correa transmisora de los intereses de los países hegemónicos impedía pensar el *problema nacional* en el cuadro de las relaciones de clase. Y evidencia también la “contaminación” de la teoría social por una actualidad que devuelve hoy a los movimientos populares una vigencia vigorosa. El cambio en la perspectiva ha sido tematizado singularmente por J. C. Portantiero, para quien lo que ahí está en juego es la necesidad de asumir “la desviación latinoamericana”: el modo como las clases populares llegan a constituirse en actores sociales no siguiendo el rumbo clásico, sino a través de la crisis política que acompaña los procesos de industrialización de los años treinta, crisis que pone a las clases populares en relación directa con el Estado llevándoles a penetrar en el juego político antes de haberse constituido en sujetos como clase<sup>36</sup>. Con dos consecuencias aberrantes para los “esquemas”. La constitución de un *sindicalismo político*, que define su acción en la interlocución con el Estado más que con las empresas, dado que la política económica es quien la decide; desviación que se hace todavía mas clara al situar la relación de “lo social” y “lo político” no entre sindicatos y partidos, sino entre movimiento obrero y movimientos nacionales. En segundo lugar, se produjo en el populismo “una experiencia de clase que nacionalizó a las grandes masas y les otorgó ciudadanía”<sup>37</sup>. Lo que implica que si como proyecto estatal el populismo puede estar políticamente superado, como “fase de constitución política de los sectores populares” puede no estarlo. Suele pasar que la memoria histórica desconcierte los análisis, enseñándonos en este caso que la relación entre clases subordinadas y pueblo no es transparente. Que existe un espacio de conflictos que no coincide, al menos enteramente, con el que recortan las determinaciones de clase sobre el plano de las relaciones de producción. Una contradicción diferente y específica que se sitúa en el plano de las *formaciones sociales* y “que opone antagónicamente el pueblo al *bloque en el poder*”<sup>38</sup>, en una lucha “popular-democrática” que se caracteriza precisamente por la continuidad histórica en la asunción de las tradiciones populares en contraste con la discontinuidad que caracteriza las estructuras de clase.

La peculiaridad del modo como las masas latinoamericanas se hacen presentes en la escena social tiene que ver en últimas con la *doble interpelación* que las moviliza desde el

momento de la explosión urbana: una interpelación de clase que sólo es percibida por una minoría y una interpelación popular-nacional que alcanza a las mayorías. Pero, ¿es que esa movilización de las mayorías no fue una mera manipulación del Estado con ayuda de los medios masivos? Hoy sabemos que no. La interpelación a “lo popular” contuvo en el populismo elementos de la primera —reivindicaciones salariales, derechos de organización, etcétera— que proyectados sobre la segunda fueron los que “cargaron” el discurso sobre la constitución del trabajador en ciudadano de una sociedad-formación nacional. De ahí con toda su ambigüedad la eficacia de la apelación a las tradiciones populares y a la construcción de una cultura nacional. Y de ahí también el rol peculiar de unos medios masivos que, como el cine y la radio, construyen su discurso en base a la *continuidad* del imaginario de masa con la memoria narrativa, escénica e iconográfica popular en la propuesta de una imaginaria y una sensibilidad nacional.

#### 4. Los medios masivos en la formación de las culturas nacionales

El destiempo entre Estado y Nación y el modo desviado de irrupción e incorporación política de las masas en América Latina están exigiendo una transformación profunda en la manera de abordar la historia de los medios de comunicación. Pues si a través de *lo nacional-popular* reivindicaciones sociales y políticas de las clases subalternas se hicieron oír del conjunto social, fue en un *discurso de masa* donde lo nacional-popular se hizo reconocible por las mayorías. Sin embargo, las historias de los medios de comunicación siguen —con raras excepciones— dedicadas a estudiar la “estructura económica” o el “contenido ideológico” de los medios, sin plantearse mínimamente el estudio de las mediaciones a través de las cuales los medios adquirieron materialidad institucional y espesor cultural, y en las que se oscila entre párrafos que parecen atribuir la dinámica de los cambios históricos a la influencia de los medios, y otros en los que éstos son reducidos a meros instrumentos pasivos en manos de una clase dotada de casi tanta autonomía como un sujeto kantiano. Pero si no existen mediaciones políticas ni culturales en la historia de los medios es sin duda porque la mayoría de la historia que se escribe en América

Latina sigue aún dejando fuera el espacio cultural, o reduciéndolo al de sus registros cultos —el Arte, la Literatura—, del mismo modo como la vida política de la Nación es casi siempre sólo la de la “gran política”, la política de los grandes hechos y las grandes personalidades, y casi nunca la de los hechos y la cultura política de las clases populares. Son de un historiador inglés dedicado a la historia de Colombia estas preguntas: ¿cuál fue el impacto popular de la independencia, qué sabemos de la política del analfabeto, de la comunicación informal en política o de cómo se forma la antología local de ideas sobre la política nacional?<sup>39</sup>

Pero introducir el análisis del espacio cultural no significa introducir un *tema* más en un espacio aparte, sino focalizar el *lugar en que se articula* el sentido que los procesos económicos y políticos tienen para una sociedad. Lo que en el caso de los medios masivos implicaría construir su historia desde los procesos culturales en cuanto articuladores de las prácticas de comunicación —hegemónicas y subalternas— con los movimientos sociales. Hacia allá han comenzado a orientarse algunos trabajos, parciales, pero que nos permiten ya empezar a desvelar algunas mediaciones desde las que los aparatos tecnológicos se constituyen históricamente en medios de comunicación.

La atención a las mediaciones y a los movimientos sociales ha mostrado la necesidad de distinguir dos etapas bien diferentes en el proceso de implantación de los medios y constitución de lo masivo en América Latina. Una primera, que va de los años treinta a finales de los cincuenta, en la que tanto la eficacia como el sentido social de los medios hay que buscarlos más que del lado de su organización industrial y sus contenidos ideológicos, en el modo de apropiación y reconocimiento que de ellos y de sí mismas a través de ellos hicieron las masas populares. No porque lo económico y lo ideológico no fueran desde entonces dimensiones claves en el funcionamiento de los medios, sino porque el sentido de su estructura económica y de la ideología que difunden remite más allá de sí mismas al conflicto que en ese momento histórica vertebraba y dinamiza los movimientos sociales: el conflicto entre masas y Estado, y su “comprometida” resolución en el populismo nacionalista y en los nacionalismos populistas. Dicho de otro modo, el papel decisivo que los medios masivos juegan en ese período residió en su capacidad de hacerse voceros de la interpelación que desde el populismo convertía a las masas en pueblo y al pueblo en



Nación. Interpelación que venía del Estado pero que sólo fue eficaz en la medida en que las masas reconocieron en ella algunas de sus demandas más básicas y la presencia de sus modos de expresión. En la resemantización de esas demandas y esas expresiones residió el oficio de los caudillos y la función de los medios. Y ello no vale sólo para aquellos países en los que el populismo tuvo su “dramatización”, sino también para aquellos que bajo otras formas, con otros nombres y desde otros ritmos atravesaron por esos años la crisis de hegemonía, el parto de la nacionalidad y la entrada en la modernidad. El cine en algunos países y la radio en casi todos proporcionaron a las gentes de las diferentes regiones y provincias una primera vivencia cotidiana de la Nación<sup>40</sup>. Como lo reconoce, aunque lamentablemente sólo en las conclusiones, una reciente historia de la radio en Colombia, “antes de la aparición y difusión nacional de la radio el país era un rompecabezas de regiones altamente encerradas en sí mismas. Colombia podía llamarse antes de 1940 más un país de países que una Nación. Con los reparos del caso la radiodifusión permitió vivenciar una unidad nacional invisible, una identidad “cultural” compartida simultáneamente por los costeños, los paisas, los pastusos, los santandereanos y los cachacos”<sup>41</sup>. Lo que nos pone a la vez sobre la pista de otra dimensión clave de la masificación en la primera etapa: la de transmutar la *idea* política de Nación en *vivencia*, en sentimiento y cotidianidad.

A partir de los sesenta se inicia otra etapa en la constitución de lo masivo en Latinoamérica. Cuando el modelo de sustitución de importaciones llega a “los límites de su coexistencia con los sectores arcaicos de la sociedad”<sup>42</sup> y el populismo no puede ya sostenerse sin radicalizar las reformas sociales, el mito y las estrategias del *desarrollo* vendrán a sustituir la “agotada” política por soluciones tecnocráticas y la incitación al consumo. Es entonces cuando, al ser desplazados los medios de su función política, el dispositivo económico se apodera de ellos —pues los Estados mantienen la retórica del “servicio social” de las ondas, tan retórica como la “función social” de la propiedad, pero ceden a los intereses privados el encargo de manejar la educación y la cultura— y la ideología se torna ahora sí vertebradora de un discurso de masa, que tiene por función hacer soñar a los pobres el mismo sueño de los ricos. Como diría Galeano, “el sistema habla un lenguaje surrealista”. Pero no sólo cuando convierte la riqueza de la tierra en pobreza del hombre, también cuando transforma las carencias y las

aspiraciones más básicas del hombre en deseo consumista. La lógica de esa transformación sólo se hará visible unos años más tarde, cuando la crisis económica de los ochenta desvele la nueva crisis de hegemonía que el capitalismo sufre, ahora a escala mundial, y a la que sólo puede hacer frente transnacionalizando el modelo y las decisiones de producción y homogeneizando, o al menos simulando la homogeneización de las culturas. Pero entonces lo masivo se verá atravesado por nuevas tensiones que remiten su alcance y su sentido a las diversas representaciones nacionales de lo popular, a la multiplicidad de matrices culturales y a los nuevos conflictos y resistencias que la transnacionalización moviliza.

### *Un cine a la imagen de un pueblo*

Comencemos por la expresión más nítidamente identificable como nacionalista y a la vez más entrañablemente popular-masiva de lo latinoamericano: el cine mexicano. Según Edgar Morin, el cine fue hasta 1950 el medio que vertebra la cultura de masas<sup>43</sup>; y bien, eso lo es y de un modo muy especial para la cultura de masas en Latinoamérica el cine mexicano. Él es el centro de gravedad de la nueva cultura porque “el público mexicano y el latinoamericano no resintieron al cine como fenómeno específico artístico o industrial. La razón generativa del éxito fue estructural, vital; en el cine este público vio la posibilidad de experimentar, de adoptar nuevos hábitos y de ver reiterados (y dramatizados con las voces que le gustaría tener y oír) códigos de costumbres. No se accedió al cine a soñar: se fue a aprender. A través de los estilos de los artistas o de los géneros de moda el público se fue reconociendo y transformando, se apaciguó, se resignó y se encumbró secretamente”<sup>44</sup>. Atención a esa cita que contiene la síntesis de lo que intentamos plantear. Empezando por el punto de mira que interesa: el modo como el público mayoritario de ese cine lo resintió. Fue esa experiencia la que hizo su éxito más que el “genio” de los artistas o las estratagemas de los comerciantes. Claro que esa *experiencia* no era un puro hecho psíquico, sino el resultado del “encuentro” de la vivencia colectiva generada por la Revolución con la mediación que aún, deformándolo, la legítima socialmente. Freud nos ha hecho entender que no hay acceso al lenguaje sin pasar por el moldeaje de lo simbólico, y Gramsci que no hay legitimación social sin resemantización desde el

código hegemónico. El cine media vital y socialmente en la constitución de esa nueva experiencia cultural, que es la popular urbana: él va a ser su primer “lenguaje”. Más allá de lo reaccionario de los contenidos y de los esquematismos de forma, *el cine va a conectar con el hambre de las masas por hacerse visibles socialmente*. Y se va a inscribir en ese movimiento poniendo imagen y voz a la “identidad nacional”. Pues al cine la gente va a *verse*, en una secuencia de imágenes que más que argumentos le entrega gestos, rostros, modos de hablar y caminar, paisajes, colores. Y al permitir al pueblo verse, lo nacionaliza. No le otorga nacionalidad, pero sí los modo de resentirla. Con todas las mistificaciones y los chauvinismos que ahí se alientan, pero también con lo vital que resultaría esa identidad para unas masas urbanas que a través de ella amenguan el impacto de los choques culturales y por vez primera conciben el país a *su* imagen. Monsiváis concentra toda la ambigüedad y la fuerza de esa imagen en la secuencia de los cinco verbos: en el cine la gente *se reconoce*, con un reconocimiento que no es pasivo sino que lo *transforma*; y para un pueblo que viene de la Revolución eso significa apaciguarse, resignarse y “encumbrarse secretamente”. O sea no hay sólo consuelo, sino también revancha.

Operan en ese re-sentimiento nacionalista que procura el cine tres tipos diferentes de dispositivos. Los de *teatralización*, esto es, el cine como puesta en escena y legitimación de gestos, peculiaridades ligüísticas y paradigmas sentimentales propios. Es el cine enseñando a la gente a “ser mexicano”. Los de *degradación*: para que el pueblo pueda verse hay que poner la nacionalidad a su alcance, es decir, bien abajo. Lo nacional es entonces “lo irresponsable, lo lleno de cariño filial, lo holgazán, lo borracho, lo sentimental [...] la humillación programada de la mujer, el fanatismo religioso, el respeto fetichista por la propiedad privada”<sup>45</sup>. Y los de *modernización*, pues si no siempre al menos con frecuencia las imágenes contradicen los mensajes, y se actualizan los mitos, se introducen costumbres y moralidades nuevas, se da acceso a nuevas rebeliones y nuevos lenguajes. “Sin el mensaje explícito el cine no podría entrar en los lugares, sin la subversión visible no hubiera arraigado en un público tan ávido y reprimido. Es recinto aparente de las tradiciones que subvierte”<sup>46</sup>. Como la coherente incoherencia que entrelaza la expresión corporal de Cantiflas a su laberinto verbal, o el erotismo de las prostitutas atravesando el mensaje monogámico.

Las claves de la seducción estarán sin embargo en el melodrama y en las estrellas. El *melodrama* como vertebración de cualquier tema, conjugando la impotencia social y las aspiraciones heroicas, interpelando lo popular desde “el entendimiento familiar de la realidad”. Que es lo que le permite a ese cine enlazar la épica nacional con el drama íntimo, desplegar el erotismo bajo el pretexto de condenar el incesto, y disolver lacrimógenamente los impulsos trágicos despolitizando las contradicciones cotidianas. Las *estrellas* —María Félix, Dolores del Río, Pedro Armendariz, Jorge Negrete, Ninón Sevilla— proveen de rostros y cuerpos, de voces y tonos al hambre de la gente por verse y oírse. Más allá del maquillaje y la operación comercial, las estrellas de cine que de veras lo son obtienen su fuerza de un secreto pacto que religa aquellos rostros y voces con su público, con sus deseos y obsesiones.

Podemos distinguir en ese cine tres etapas. Entre los años veinte y treinta el cine reelabora la épica popular. Pancho Villa es pasado por el molde y el mito del bandolerismo que se resume en crueldad más generosidad. La Revolución aparece pero más como decorado que como argumento: la muerte heroica del rebelde, el asalto a la hacienda del patrón, los desfiles de la soldadesca. La Revolución es re-vista, “convertida en hecho filmico”. Y la repulsa a la injusticia transformada en ganas de luchar ya no tanto por un ideal como por lealtad al jefe. Melodramatización que le roba a la Revolución su sentido político, pero que no se tornará reaccionaria hasta la segunda etapa, después de los treinta. Que es cuando aparece la comedia ranchera haciendo del *machismo* la expresión de un nacionalismo que se folkloriza, un machismo que deja de ser una manera popular de entender y de afrontar la muerte y se convierte en técnica compensatoria de la inferioridad social. El machismo como “exceso que redime del pecado original de la pobreza [...] y quejosa petición de reconocimiento”<sup>47</sup>. A partir de los cuarenta el cine mexicano pluraliza su temática. Aparece la comedia urbana en la que *el barrio* sustituye al campo como lugar donde se refugian los viejos valores, y las relaciones cortas que la gran ciudad tiende a destruir. Aparece también el cine que nos cuenta la vida de cabareteras y prostitutas que, con sus “aventuras” y su erotismo, desafían a la familia tradicional. En ambos casos se trata de un cine puente entre lo rural y lo urbano, en el que la ciudad es sobre todo el desconcierto y el espacio en que se pierde la memoria. Esa que de algún modo la gente proyecta y recrea mirándose desde un cine que lo rebaja y encumbra, que

cataliza sus carencias y su búsqueda de nuevas señas de identidad.

### *Del circo criollo al radioteatro*

En América del Sur los maestros del radioteatro fueron los argentinos. Así lo testimonia el escritor de Mario Vargas Llosa y la gente de radio que vivió el lanzamiento del género. ¿Y por qué la Argentina? Podría responderse que por el desarrollo pionero de la radio en ese país. Y hay datos que comprueban ese pionerismo. La temprana organización comercial de la radio con la creación de cadenas, su rapidísima popularización —mil receptores en 1922 y un millón y medio en 1936— y la existencia ya en 1928 de semanarios dedicados al mundo de la radio<sup>48</sup>. Pero esa respuesta no es más que la mitad de la verdad, pues sigue atribuyendo únicamente al medio algo cuya explicación nos remite a otro lugar: al del proceso que “conecta” la radio con una larga y ancha tradición de expresiones de la cultura popular. En el país “literario” por excelencia de América Latina el desprecio de los escritores por la radio durará muchos años y marcará “el desencuentro entre un medio pletórico de posibilidades y una estructura cultural cruzada por paradojas sorprendentes”<sup>49</sup>. Y su adscripción entonces a la esfera de lo popular, esto es, de *lo oral*: la de los payadores y el circo criollo tendiendo el puente entre el folletín gaucho y los cómicos ambulantes con la radio. La radio será desde el principio eso: música popular, recitadores, partidos de fútbol, y desde el año 1931 por antonomasia radioteatro. Sólo mucho más tarde, en 1947, el peronismo hará una especie de reconocimiento “cultural” del radioteatro equiparándolo a las otras formas literarias mediante premios y estímulos otorgados por la Comisión Nacional de Cultura<sup>50</sup>. Pero lo verdaderamente importante es lo que hizo del radioteatro argentino un espacio de continuidad entre tradiciones culturales de ese pueblo y la cultura de masa. Para investigar esa continuidad. P. Terrero mira el radioteatro argentino desde “la proximidad de ciertas expresiones del imaginario nacional y popular, la relación de algunas de ellas con procesos de mitificación y creencias populares, o con la formación de la identidad social y cultural de los sectores populares”<sup>51</sup>. Lo cual implica desbordar el medio y trabajar el campo de las experiencias del receptor y las estrategias de recepción: presencia del público en las salas de las emisoras desde las que se

trasmite el radiodrama, giras de los conjuntos teatrales por provincias representando síntesis de las obras que se pasan por la radio, correo de la audiencia, etcétera. Y al estudiar desde ahí la radio resulta clave plantear la relación de la escucha radial con la lectura colectiva, con esa "lectura auditiva" que durante tanto tiempo fue la popular. Fernando Ortiz hace esa relación explícita al mostrar el paso de la costumbre de lectura colectiva en las fábricas de tabaco a la audición radial<sup>52</sup>.

El desborde del medio hacia el contexto cultural del que se "forma" hace evidente el rol capital jugado por el *circo criollo*, esa modalidad especialísima del circo que se produce al juntar bajo la misma carpa, pista y escenario, acrobacia, y representación dramática<sup>53</sup>. Cuando estudiamos el melodrama de 1800 pudimos constatar que es en la tradición del circo y el teatro ambulante donde se hallan los verdaderos orígenes del moderno espectáculo popular que es el melodrama. En Argentina encontraremos que es en el circo donde se forja un teatro popular que recoge la memoria de los payadores y la mitología gaucha poniendo en escena "las historias" de los *Juan Moreira, Juan Cuello, Hormiga Negra, Santos Vega y Martín Fierro*. Con la pantomima de *Juan Moreira* —circo de los Podestá (1884)—, que adapta para el teatro el folletín de Eduardo Gutiérrez publicado entre 1879 y 1880, el circo criollo hace el puente que une la tradición narrativa inserta en el folletín con la puesta en escena de los cómicos ambulantes. Es justamente la mezcla de comicidad circense y drama popular la que da origen al radioteatro, son los mismos actores y el mismo tipo de relación con el público. "Sin pedir permiso, sin solicitar autorización de los entendidos, el teatro popular nació en el circo con los Podestá, creció en las giras de las carpas criollas y luego se alojó en las compañías de radioteatro"<sup>54</sup>. Con un rasgo peculiar que justifica ese nombre dado a lo mismo que en otros países sin esa tradición se le llama *radionovela*. La novela-folletín que se hace teatro en el circo criollo continúa en la radio su fuerte relación con el teatro no sólo porque la emisión radial difunde una obra que se representa a la vista del público, sino porque las compañías de actores que hacen el radioteatro viajan por las provincias permitiendo a la gente "ver lo que escucha". El éxito del radioteatro debe bastante menos al *medio* radio que a la mediación ahí establecida con una tradición cultural.

Si el circo criollo es el lugar osmótico, el folletín gauchesco es el lugar "de origen" de la mitología popular que llega a la radio. Y de esos folletines los de Gutiérrez serán los "dramo-

nas” que ganarán el prestigio para el género, ya que en ellos se encuentra esa fusión de lo rural y lo urbano, de lo popular y lo masivo que tanto escandalizará a los críticos literarios, pero que para el pueblo constituirá una clave de su acceso al sentimiento de lo nacional. Los personajes de esos folletines vienen de las coplas de los payadores que circulan en hojas sueltas, en cuadernillos y gacetas, pero también de los archivos judiciales. Lo que configura un nuevo universo dramático, un “mundo de frontera” que da cuenta, a su modo, de la crisis y de los cambios traídos por una modernización que se inicia en Argentina desde finales del siglo XIX. “Eduardo Gutiérrez cuenta fundamentalmente con el público popular que comienza a configurarse a partir del sesgo modernizador que adquiere la sociedad argentina”<sup>55</sup>. Y con ese público establecerá una complicidad básica: a unos héroes que rompen con el paradigma narrativo al sucumbir víctimas de un sistema social injusto responderá “una reinterpretación en la masa de los lectores y espectadores que hace posible el reconocimiento de la crisis, de la escisión que se opera en la sociedad y en la vida”<sup>56</sup>.

En el radioteatro argentino pueden diferenciarse varias épocas<sup>57</sup>. La inicial, en que la parte propiamente argumental es mínima y el radioteatro se articula en torno a la presentación de canciones, de payadas, bailes y fiestas camperas. A partir del año 1935 se abre una segunda en la que el radioteatro encuentra su forma, se vinculan las compañías de teatro, se hace un uso drámatico y funcional de la música y los argumentos tematizan la corriente gauchesca o la histórica. La gauchesca representada sobre todo por obras de González Pulido que recoge leyendas, coplas y folletines para componer una mitología del bandido en su ejemplaridad denunciadora y de reivindicación social. Y la histórica, en las obras de Héctor Pedro Blomberg, que trabaja en base a personajes arquetípicos, y del que será especialmente acogido por el público el drama *Amores célebres de América Latina* sobre la vida de algunas heroínas de la independencia. Desde mediados de los años cuarenta la producción de radioteatros, como sucede con el cine mexicano, se diversifica. A la corriente gauchesca que todavía continúa se añaden dos nuevas, una policial y otra infantil, pero en su mayoría se trata de adaptaciones. Y aparecen, con un éxito enorme, las “historias de amor”, producción nacional en la que sin embargo se hacen ya presentes algunos rasgos evidentes de los estereotipos manejados por la industria cultural del melodrama. Lo más importante de este subgénero es que en buena

parte se trata de una producción realizada por mujeres. Y en las investigaciones hechas con mujeres sobre su funcionamiento se revela hasta qué punto la lectura que hace la gente activa aquellas claves que conectan el radioteatro con expresiones de la cultura y elementos de la vida popular. Antes de que fuera peronismo, el populismo en Argentina fue una peculiar forma de enchufar lo masivo en una ancha familia de expresiones populares. *¿Cómo resulta significativo que Evita “se hiciera” quizás, no sólo actriz, en una compañía de radioteatro!*

### *La legitimación urbana de la música negra*

“Estabilizar una expresión musical de base popular como forma de conquistar un lenguaje que concilie el país en la horizontalidad del territorio y en la verticalidad de las clases”<sup>58</sup>. Así podría resumirse el lugar atribuido por Mario de Andrade a la música en el proyecto nacionalizador de los años treinta. Y es que quizá en ningún otro país de América Latina como en el Brasil la música ha permitido expresar de modo tan fuerte la conexión secreta que liga en ella el *ethos* integrador con el *pathos*, el universo del sentir. Y que la hace por ello especialmente apta para usos populistas. Lo sucedido en Brasil con la música negra, el modo desviado, aberrante, como logra su legitimación social y cultural, va a poner en evidencia los límites tanto de la corriente intelectualista como del populismo a la hora de comprender la trama de contradicciones y seducciones de que está hecha la relación entre lo popular y lo masivo, la *emergencia urbana de lo popular*.

El camino que lleva la música, en el Brasil, del corral de samba —y su espacio ritual: el *terreiro de candomblé*— a la radio y el disco, atraviesa por una multiplicidad de avatares que pueden organizarse en torno a dos momentos: el de la incorporación *social* del gesto productivo negro y el de la legitimación *cultural* del ritmo que contenía aquel gesto. El populismo nacionalista acompañará, y en cierto modo posibilitará, el tránsito de un momento al otro, pero desbordado por un proceso que no cabe en su esquema político, pues hace estallar tanto el pedagogismo ilustrado como el purismo romántico.

Cuando la independencia política busca afianzarse verdaderamente transformando la economía es el momento en que la mano de obra esclava “aparece” como menos productiva que



la libre. La “apertura al mercado”, esto es, la creación de un mercado nacional, trae consigo la ruptura del encerramiento en que vivían las *facendas*, y hace visible, torna social en el plano nacional, la productividad del gesto negro. Fue entonces cuando se concluyó: si el negro produce tanto como el inmigrante, désele al negro su valor. Pero el gesto del negro no era algo *exterior*, mera manifestación. De manera que la incorporación *social* de ese gesto puso en marcha un proceso a otro nivel. “En la medida en que el negro logra su supervivencia única y exclusivamente por su trabajo físico, es en el gesto, en la manifestación física de su humanidad, como él impone su cultura”<sup>59</sup>. Entre el gesto del trabajo y el ritmo de la danza se anuda una articulación desconocida para los blancos. Una simbiosis de trabajo y ritmo que contiene la estratagema del esclavo para sobrevivir. Mediante una cadencia casi hipnótica el negro le hace frente al trabajo extenuante, y atrapados en un ritmo frenético el cansancio y el esfuerzo duelen menos. Es una borrachera sin alcohol, pero “cargada” oníricamente también. Y no se trata de reducir el sentido de la danza al del trabajo, sino de descubrir que la *indecencia* del gesto negro no viene sólo de su descarada relación al sexo, sino de su evocación del proceso de trabajo en el corazón mismo de la danza: en el ritmo. Y es la dialéctica de esa doble indecencia la que de veras escandaliza a “la sociedad”. Lo cual no obstará sin embargo para que acepte su *rentabilidad*, pero sólo en lo económico; aceptarla en lo cultural exigirá una crisis de la política.

Al plantear las relaciones entre masificación y populismo insistimos en que el desencadenante de la crisis nacional, especialmente en el Brasil, no fue sólo la del mercado mundial por la recesión del año 1929, sino una crisis de hegemonía interna que colocó a las masas urbanas frente al Estado. Situación que el Estado busca resolver autonombrándose defensor de los derechos de las clases populares y a la vez gestor de la modernización del país. Y son las mismas contradicciones que desgarran al populismo en el plano político —se busca la independencia de la Nación tratando de llegar a ser como las naciones de las que ahora se depende, se responde con formas autoritarias para tratar de realizar las demandas democráticas— las que encuentran su punto de expresión en lo cultural. De lo que es revelador especialmente lo que pasa en la música.

El proyecto del nacionalismo musical opera sobre un eje interior y otro exterior. Establecimiento de un “cordon sanitario” que separe nítidamente la buena música popular —la folkló-

rica, esto es, la que se hace en el campo— de la mala, la comercializada y extranjerizante música que se hace en la ciudad. Y el exterior: proporcionar al mundo civilizado una música que reflejando la nacionalidad pueda ser escuchada sin extrañeza, música que solo podrá resultar de la “síntesis” entre lo mejor del folklore propio y lo mejor de la tradición erudita europea. La música de Villalobos será la más espléndida realización de ese proyecto. Y como él formará parte del ambiguo proceso y las contradicciones de una cultura política que “no puede suscitar lo popular sin dominarlo en beneficio de la totalidad”<sup>60</sup>. Pero es que lo popular muere por parte y parte: a los ilustrados por el lado de la masa analfabeta, supersticiosa e indolente; a los románticos por el de la masa urbana que despierta políticamente y tiene gustos sucios y hace huelgas. Lo *nacional* no va a ser entonces capaz de cubrir las tensiones y los desgarramientos que se suscitan, pero el nacionalismo populista será una etapa fundamental, ya que en ella si “el Estado busca legitimación en la imagen de lo popular, lo popular buscará ciudadanía en el reconocimiento oficial”<sup>61</sup>. Y es de esa búsqueda recíproca como resultará posible la emergencia cultural de lo popular urbano. Pero ya no de la mano del Estado, sino a impulsos del mercado del disco, de la radio y de la extranjerizante vanguardia.

Para hacerse urbana la música negra ha debido atravesar una doble barrera ideológica. La que levanta, de un lado, la concepción populista de la cultura al remitir la verdad de lo popular, su “esencia”, a las raíces, al origen, esto es, no a la historia de su formación, sino a ese idealizado lugar de la autenticidad que sería el campo, el mundo rural<sup>62</sup>. De ahí la contradicción entre su idea de pueblo y unas masas urbanas desarraigadas, politizadas o al menos resentidas, de gustos “degradados”, cosmopolitas, pero cuyas aspiraciones dice asumir el populismo. Y la que opone, de otro lado, una intelectualidad ilustrada para la que la cultura se identifica con el Arte, un arte que es distancia y distinción, demarcación y disciplina, frente a las indisciplinadas e inclasificables manifestaciones musicales de la ciudad. Para esta concepción lo popular puede llegar a ser arte pero sólo cuando elevado, distanciado de la inmediatez adopte, por ejemplo, la forma sonata. Incorporar culturalmente lo popular es siempre peligroso para una *intelligentsia* que ve en ello una permanente amenaza de confusión, la borrada de las reglas que delimitan las distancias y las formas. Por eso serán la “sucias” industria cultural y la peligrosa vanguardia estética las que incorporen el ritmo negro a la

cultura de la ciudad y legitimen lo popular-urbano como cultura: una cultura nueva “que procede por apropiaciones polimorfas y el establecimiento de un mercado musical donde lo popular en transformación convive con elementos de la música internacional y de la cotidianidad ciudadana”<sup>63</sup>. Arrancándose al mito de los orígenes y dejando de servir únicamente para rellenar el vacío de raíces que padece el hombre de la ciudad —ese mismo del que habla un uso urbano de las artesanías “en el que la profundidad del pasado es convocada para dar profundidad a una intimidad doméstica que los enseres industriales estereotiparon”<sup>64</sup>—, *el gesto negro se hace popular-masivo*, esto es, contradictorio campo de afirmación del trabajo y el ocio, del sexo, lo religioso y lo político. Un circuito de idas y venidas, de entrelazamientos y superposiciones carga el pasaje que desde el *candomblé* conduce la música hasta el disco y la radio. Pero es el circuito de las escaramuzas, las estrategias y argucias de que ha estado siempre hecho el camino de los dominados hacia el reconocimiento social. Como ese otro modo de lucha que los negros de Brasil llaman *capoeira*, mezcla de lucha y juego, de lucha y danza, cargado de *mandinga*, de seducción y de malicia capaces de “desviar al adversario de su camino previsto”<sup>65</sup>. Lógica otra que encontrará su punto máximo de reconocimiento y dislocamiento, de parodia, en el Carnaval<sup>66</sup>. Ha tenido que ser transversalmente como la música negra logre su ciudadanía y “las contradicciones generadas en esa travesía no son pocas, pero ella sirvió para generalizar y consumir un hecho cultural de la mayor importancia para el Brasil: la emergencia urbana y moderna de la música negra”<sup>66</sup>.

### *El nacimiento de una prensa popular de masas*

Los medios que llevamos estudiados hasta ahora —cine, radio y aún más en el caso de la música— nacieron “populares” precisamente porque eran accesibles a los públicos no letrados. Pero la prensa también ha participado en el otorgamiento de ciudadanía a las masas urbanas. Y lo hizo al producirse el estallido de lo que hacía su unidad, que era la del círculo letrado, y la ruptura con la matriz cultural dominante.

De los medios de comunicación la prensa es el que cuenta con más historia escrita, pero no sólo por ser el más viejo, sino por ser aquel en que se reconocen culturalmente los que escriben

historia. Historias de la prensa que obviamente sólo estudian la “prensa seria”, y que cuando se asoman a la otra, a la amarilla o sensacionalista, lo hacen en términos casi exclusivamente económicos, en términos de crecimiento de las tiradas y de expansión publicitaria. ¿Cómo se va a hablar de política, y menos aún de cultura, a propósito de periódicos que, según esas historias, no son más que negocio y escándalo, aprovechamiento de la ignorancia y las bajas pasiones de las masas? Frente a esa reducción, que vacía de sentido político la prensa popular, se ha comenzado a abrir camino otro tipo de análisis histórico que integra cuestiones de sociología de la cultura y de ciencia política. En Europa ese tipo de investigación en la línea de Raymond Williams o de T. Zeldin<sup>68</sup> ya cuenta con un cierto peso. En América Latina uno de los trabajos pioneros es sin lugar a dudas el de Osvaldo Sunkel sobre la prensa popular de masas en Chile, cuyo subtítulo hace explícito el desplazamiento: “Un estudio sobre las relaciones entre cultura popular, cultura de masas y cultura política”<sup>69</sup>.

Sunkel parte, en su investigación, de un hecho histórico —la inserción desde los años treinta de los modos de vida y de lucha del pueblo en las condiciones de existencia de la “sociedad de masas”— y de un replanteamiento teórico en profundidad de la representación de lo popular en la cultura política de la izquierda marxista. Dejamos para otro lugar más adelante el análisis de la propuesta teórica y metodológica y recogemos aquí únicamente el mapa de mediaciones que configuran el proceso de aparición de la prensa popular de masas en Chile.

En 1938, con la conformación del Frente Popular y la participación en el gobierno de los partidos de izquierdas, culmina un proceso de transformaciones iniciado en los años veinte. Justamente en esos años tienen lugar los cambios que van a modificar radicalmente la prensa chilena: la transformación de la prensa obrera en diarios de izquierda y la aparición de los periódicos sensacionalistas. Respecto a la primera, la transformación se sitúa básicamente en la ruptura del círculo de lo local en que se había movido hasta entonces. Ahora se tratará de abordar temáticas nacionales o al menos expresadas en un lenguaje nacional. Lo que implicaba asumir un nuevo público destinatario para el discurso de izquierda siquiera potencialmente: el público masivo. Sin embargo el discurso de esos diarios seguirá fiel a la matriz racional-iluminista, a su función de “ilustración popular” y propaganda política. Los objetivos seguirán siendo educar a los sectores populares —elevar su con-

ciencia política— y representarlos en o frente al Estado. Sólo que esa representación significa la asunción únicamente de aquellos asuntos que la izquierda marxista tiene por *políticos* o por politizables. Idea de lo político —y por tanto de lo popular representable— en la que no cabrán más actores que la clase obrera y los patronos, ni más conflictos que los que vienen de la producción —del choque entre el capital y el trabajo— ni más espacios que los de la fábrica o el sindicato. Una visión *heroica* de la política que deja fuera el mundo de la cotidianidad, de la subjetividad y la sexualidad, tan fuera como quedará el mundo de las prácticas culturales del pueblo: narrativas, religiosas o de conocimiento. Fuera o, lo que es peor, estigmatizadas como fuente de alienación y obstáculos a la lucha política. La transformación de la prensa de izquierda se sitúa entonces en la adopción de temáticas y de un lenguaje nacional, y en la concentración. De los más de cien periódicos obreros que existían entre 1900 y 1920 —con su diversidad de posiciones ideológicas socialistas, anarquistas, radicales, etcétera—, quedarán en 1929 sólo cinco publicaciones con regularidad y en 1940 aparecerá el diario *El Siglo* (órgano oficial del Partido Comunista), que culmina el proceso cuyas etapas están en el diario *Frente Unico*, que circula de 1934 a 1936, y *Frente Popular*, de 1936 a 1940.

La aparición de los diarios sensacionalistas ha sido normalmente “explicada”, tanto en Estados Unidos como en Europa, en función del desarrollo de las tecnologías de impresión y de la competencia entre las grandes empresas periodísticas. En América Latina, cuando la prensa sensacionalista es estudiada lo es para presentarla como ejemplo palpable de la penetración de los modelos norteamericanos que, poniendo el negocio por encima de cualquier otro criterio, vinieron a corromper las serias tradiciones del periodismo autóctono. Sunkel mira esa prensa desde otro lugar, y encuentra en el propio Chile los antecedentes discursivos y las formas que desarrollarán los diarios sensacionalistas. Como en otros países latinoamericanos desde la segunda mitad del siglo XIX, ha habido en Chile cantidad de publicaciones populares que, como las “gacetas” en Argentina<sup>70</sup> o la “literatura de cordel” en Brasil<sup>71</sup>, mezclan lo noticioso a lo poético y a la narrativa popular. En Chile se llamaron “liras populares”, y a partir de la Primera Guerra Mundial comenzaron a ganar en información lo que perdían en calidad poética, comenzaron a “asumir funciones propias del periodismo en un momento histórico que refleja las experiencias de lo popular en los umbrales de la cultura de masas”<sup>72</sup>. En ese

protoperiodismo popular —que será escrito para ser difundido en gran parte oralmente, para ser “leído, declarado, cantado” en lugares públicos como el mercado, la estación del ferrocarril o la misma calle— se hallan ya las claves del diario sensacionalista. Están los grandes titulares reclamando la atención sobre el hecho principal que relatan los versos, la importancia que cobra la parte gráfica con dibujos que ilustran lo narrado, está la melodramatización de un discurso que aparece fascinado por lo sangriento y lo macabro, el exageramiento y hasta la atención a los ídolos de masas tanto del mundo del deporte como del espectáculo.

Desde los años veinte comienzan a aparecer diarios que recogen y desarrollan las claves de las liras populares. En 1922, el diario *Los Tiempos* es ya tabloide e inicia la introducción de un estilo nuevo de periodismo en Chile. Desde unos años antes el periódico *Crítica* en Argentina había revolucionado el periodismo rompiendo con el tono solemne y la ampulosidad de la prensa “seria”; y había introducido una serie de elementos nuevos que buscaban explícitamente la conexión con los modos de expresión popular: reconstrucciones gráficas de sucesos, página policial en la que junto a la noticia propiamente dicha aparecía una composición en verso que comentaba el episodio, una escena callejera o viñeta de costumbres y una nota de diccionario lunfardo<sup>73</sup>. También el chileno *Los Tiempos* va a caracterizarse por el estilo ágil y la incorporación del escándalo y el humor a la noticia. En 1944 aparece *Las Noticias Gráficas*, que se autodefine como “diario del pueblo” y que incorpora reclamos de actores populares no representados o reprimidos por el discurso político tradicional: las mujeres, los jubilados, el mundo de las cárceles y los reformatorios, del alcoholismo y la prostitución. Ello va a implicar un mayor énfasis en la crónica policial y un tono más irreverente y escandaloso con el uso frecuente de giros idiomáticos del lenguaje popular. Pero donde ese nuevo tipo de periodismo hallará sus consagración será en el diario *Clarín*, fundado en 1954, y en el que los criterios empresariales estarán siempre aliados a, y sobredeterminados por, criterios político-culturales. En ese diario se hará explícito el que la cuestión del cambio de lenguaje periodístico no remite ni se agota en la trampa con que atrapar un público sino que responde a su vez a una búsqueda de conexión con los otros lenguajes que circulan marginados en la sociedad. Desde ahí había que leer la caricatura a las diferentes hablas de los

grupos sociales y la transposición del discurso de la crónica roja a la política.

El sensacionalismo plantea entonces la cuestión de las huellas, de las marcas en el discurso de prensa de otra matriz cultural, simbólico-dramática, sobre la que se modelan no pocas de las prácticas y las formas de la cultura popular. Una matriz que no opera por conceptos y generalizaciones, sino por imágenes y situaciones y que, rechazada del mundo de la educación oficial y la política seria, sobrevive en el mundo de la industria cultural desde el que sigue siendo un poderoso dispositivo de interpelación de lo popular. Claro que queda mucho más fácil y reporta mucha más seguridad seguir reduciendo el sensacionalismo a “recurso burgués” de manipulación y alienación. Hubo que romper fuerte para atreverse a afirmar que “detrás de la noción de sensacionalismo como explotación comercial de la crónica roja, de la pornografía y del lenguaje grosero se esconde una visión purista de lo popular”<sup>74</sup>. Pero sólo arriesgando se podía descubrir la conexión *cultural* entre la estética melodramática y los dispositivos de supervivencia y de revancha de la matriz que irriga las culturas populares. Una estética melodramática que se atreve a violar la repartición racionalista entre temáticas *serias* y las que carecen de valor, a tratar los hechos políticos como hechos dramáticos y a romper con la “objetividad” observando las situaciones de ese otro lado que interpela la subjetividad de los lectores.

## 5 Desarrollismo y transnacionalización

Si la primera versión latinoamericana de la modernidad tuvo como eje la idea de *Nación* —llegar a ser naciones modernas—, la segunda, al iniciarse los sesenta, estará asociada a la idea de *desarrollo*. Versión renovada de la idea de progreso, el desarrollo es concebido como un avance objetivo, esto es, un crecimiento que tendría su exponente cuantificable en el crecimiento económico y su consecuencia “natural” en la democracia política. Natural en el sentido de que al aumentar la producción aumentará el consumo que redistribuye los bienes asentando la democracia. La democracia resulta así “subproducto de la modernización”<sup>75</sup>, pues depende del crecimiento económico y éste a su vez es fruto de una reforma de la sociedad en la que el Estado es concebido “ya no como encarnación plebiscitaria-

personalista de un pacto social, sino como una instancia técnico-coneutral que ejecuta los imperativos del desarrollo”<sup>76</sup>.

En la mayoría de los países latinoamericanos los años sesenta vieron un considerable aumento y diversificación de la industria y un crecimiento del mercado interno. Pero vieron muy pronto también el surgimiento de contradicciones insolubles. Contradicciones que para la izquierda hacía visible la incompatibilidad entre acumulación capitalista y cambio social, mientras que para la derecha de lo que se trataba era de la incompatibilidad en estos países entre crecimiento económico y democracia. Brasil, el primero, con un golpe de la derecha, y Chile después, con la elección de un gobierno socialista, ponen en cuestión la “naturalidad” del proceso del desarrollo. Y unos pocos años más tarde la mayoría de los países latinoamericanos gobernados por regímenes autoritarios comprobarán que lo único *objetivo* y verdaderamente cuantificable fueron los intereses del capital. Pero el desarrollismo demostró algo más: “el fracaso del principio político de la modernización generalizada”<sup>77</sup>. De lo que darán testimonio tanto el “crecimiento” de los regímenes de fuerza en los años setenta como el endeudamiento brutal de la subregión en los ochenta, y sobre todo el nuevo sentido que adquieren los procesos de trasnacionalización, esto es, el “salto” de la imposición de un modelo económico a la internacionalización de un modelo político con el que hacer frente a la crisis de hegemonía. “Lo que permite hablar de una fase *trasnacional* es su naturaleza política: la ruptura del dique que las fronteras nacionales ofrecían antes a la concentración capitalista altera radicalmente la naturaleza y las funciones de los Estados al disminuir la capacidad que éstos tenían para intervenir en la economía y en el desarrollo histórico”<sup>78</sup>.

¿Cuál es el lugar y el papel de los medios masivos en la nueva fase de la modernización en Latinoamérica? O en otros términos: ¿cuáles son los cambios producidos en la masificación por relación a los medios y en relación a las masas? Para responder hemos de diferenciar lo que pasa en los años de la euforia y “milagros” del desarrollismo —de los inicios de los sesenta, y en algunos países desde un poco antes, hasta mediados de los setenta—, de lo que sucede en los ochenta con la crisis mundial agudizando en América Latina la contradicción entre el carácter nacional de la estructura política y el carácter trasnacional de la estructura económica.



## *El nuevo sentido de la masificación*

A diferencia de lo que sucedió durante el populismo, en el que lo masivo designaba ante todo la presencia de las masas en la ciudad con su carga de ambigüedad política pero con su explosiva carga de realidad social, en "los años del desarrollo" *lo masivo pasa a designar únicamente los medios* de homogeneización y control de las masas. La masificación se sentirá incluso allí donde no hay masas. Y de mediadores, a su manera, entre el Estado y las masas, entre lo rural y lo urbano, entre las tradiciones y la modernidad, los medios tenderán cada día más a constituirse en el lugar de la simulación y la desactivación de esas relaciones. Y aunque los medios seguirán "mediando", y aunque la simulación estaba ya en el origen de su puesta en escena, algo va a cambiar como tendencia en ellos. Y no en abstracto, no en el sentido de que ellos se conviertan en mensaje, sino en el mismo sentido que tomará el desarrollo: el del crecimiento esquizoide de una sociedad cuya objetivación no corresponde a sus demandas. Sólo entonces la comunicación podrá ser medida en número de ejemplares de periódicos y de aparatos de radio o de televisión, y en esa "medida" convertida en piedra de toque del desarrollo. Así lo proclamarán los expertos de la OEA: *sin comunicación no hay desarrollo*. Y el dial de los receptores de radio se saturará de emisoras en ciudades sin agua corriente y los barrios de invasión se poblarán de antenas de televisión. Sobre todo de eso, de antenas de televisión, porque ella representa la síntesis de los cambios que se producen en lo masivo.

A la difusión generalizada de innovaciones como "motor" del desarrollo corresponderán en el campo de la comunicación dos hechos claves: hegemonía de la televisión y pluralización funcionalizada de la radio.

La televisión entraña no sólo un aumento en la inversión económica y la complejidad de la organización industrial, también un refinamiento cualitativo de los dispositivos ideológicos. Imagen plena de la democratización desarrollista, la televisión "se realiza" en la unificación de la demanda. Que es la única manera como puede lograrse la expansión del mercado hegemónico sin que los subalternos resientan la agresión. Si somos capaces de consumir lo mismo que los desarrollados es que definitivamente nos desarrollamos<sup>79</sup>, y más allá del tanto por ciento de programas importados de Estados Unidos de América, e incluso de la imitación de los formatos de programas, lo

que nos afectará más decisivamente será la importación del modelo norteamericano de televisión: ése que no consiste sólo en la privatización de las cadenas —hay países, como Colombia, en los que la televisión “es” del Estado, manejada por él, y ello no es incompatible con su adhesión al modelo dominante, sino en *la tendencia a la constitución de un solo público*<sup>80</sup>, en el que sean reabsorbidas las diferencias hasta tal punto que sea posible confundir el mayor grado de comunicabilidad con el de mayor rentabilidad económica. Cuando unos años más tarde se generalice también el chequeo permanente de los índices de audiencia, ello no hará sino tornar explícito entre nosotros lo que ya contenía el modelo: la tendencia a constituirse en un discurso que para hablar al máximo de gente debe reducir las diferencias al mínimo, exigiendo el mínimo de esfuerzo decodificador y chocando mínimamente con los prejuicios socio-culturales de las mayorías.

Aún masificada, la prensa reflejó siempre diferencias culturales y políticas, y ello no sólo por necesidad de “distinción”, sino por corresponder al modelo liberal y su búsqueda de expresión para la pluralidad de que está hecha la sociedad civil. También la radio, por el otro lado, por su cercanía a lo popular, hizo desde un comienzo presente la diversidad de lo social y lo cultural. La televisión en cambio desarrollará al máximo la tendencia a la absorción de las diferencias. Y hablo de absorción porque esa es su forma de negarlas: exhibiéndolas desamordazadas de todo aquello que las carga de conflictividad. Ningún otro medio de comunicación había permitido el acceso a tanta variedad de experiencias humanas, de países, de gentes, de situaciones. Pero ningún otro las controló de tal modo que en lugar de hacer estallar el etnocentrismo lo reforzara. Al enchufar el espectáculo en la cotidianidad<sup>81</sup> el modelo hegemónico de televisión imbrica en su modo mismo de operación un paradójico dispositivo de control de las diferencias: de acercamiento o *familiarización* que, explotando los parecidos superficiales, acaba convenciéndonos de que si nos acercamos lo suficiente hasta los más “lejanos”, los más distanciados en el espacio o en el tiempo, se nos parecen mucho; y de alejamiento o *exotización* que convierte lo otro en lo radical y absolutamente extraño, sin relación alguna con nosotros, sin sentido en nuestro mundo. Por ambos caminos lo que se impide es que lo diferente nos rete, nos cuestione minando el mito mismo del desarrollo; el de que existe un único modelo de sociedad compatible con el progreso y por tanto con futuro.

En el campo de *la radio* se produce a partir de los años sesenta un proceso de transformación que responde a la tendencia general que impone el desarrollismo y a la crisis que en ese medio especialmente desencadena el auge de la televisión. A la competencia televisiva la radio responde por un lado explotando su *popularidad*, esto es sus especiales modos de “captar” lo popular, las maneras, “comose trabaja la adhesión y el sistema de interpelaciones a las que se recurre”<sup>82</sup>. E incluso la popularidad que implican sus propias características técnicas: no requiere otras destrezas que la facultad de oír, su “limitación” a lo sonoro —voz y música—, permitiéndole desarrollar una especial capacidad expresivo-coloquial, y su modo de uso no excluyente, sino compatible haciendo posible la superposición y revoltura de actividades y tiempos<sup>83</sup>. Estos rasgos tecno-discursivos que le permiten a la radio *mediar lo popular* como ningún otro le van a permitir su renovación constituyéndose en enlace privilegiado de la modernizadora racionalidad informativo-instrumental con la mentalidad expresivo-simbólica del mundo popular. El proyecto modernizador se hace en la radio *proyecto educativo*, dirigido especialmente a la adecuación técnica de los modos de trabajo campesino a los requerimientos y objetivos del desarrollo, y a la readecuación ideológica: superación de las supersticiones religiosas que hacen obstáculo a los avances tecnológicos y los beneficios del consumo<sup>84</sup>. Por otro lado, la radio responde a la hegemonía televisiva *pluralizándose*, diversificándose con los públicos. Pluralización funcional a los intereses del mercado pero que “habla” también de algo más: “La homogeneización del consumidor requiere denominar y categorizar al receptor, produciendo una suerte de clasificación que transforma las identidades sociales previas y las hace funcionales a un determinado esquema de sociedad, donde a la categoría de ciudadano se han agregado otras: espectador, hincha, joven, mujer, etc.”<sup>85</sup>. En un primer momento esa sectorialización de los públicos tiene únicamente la figura de una diversificación de los tipos de emisión o programas dentro de una misma emisora, pero más adelante la pluralización de la radio llega a la especialización de las emisoras por franjas de públicos que interpelan a sectores cultural y generacionalmente bien diferenciados. La crisis de identidad de los partidos políticos tradicionales y la ausencia de una interpelación eficaz a lo popular desde la izquierda va a facilitar que los medios masivos, y en especial la radio, pase a convertirse en agente impulsador de unas identidades sociales que responden más al nuevo mo-

delo económico que a una renovación de la vida política. Y sobre ese vacío, y sobre la pluralización integradora que contrapesa la unificación de la televisión será sobre los que se apoye internamente la transnacionalización de lo masivo en los años ochenta.

### *La no-contemporaneidad entre tecnologías y usos*

Desde finales de los ochenta el escenario de la comunicación en Latinoamérica es protagonizado por las "nuevas tecnologías". Miradas desde los países que las diseñan y producen las nuevas tecnologías de comunicación-satélites, televisión por cable, videotexto, teletexto, etcétera, representan la nueva etapa de un proceso *continuo* de aceleración de la modernidad que ahora daría un salto cualitativo —de la Revolución Industrial a la Revolución Electrónica— del que ningún país puede estar ausente so pena de muerte económica y cultural. En América Latina la irrupción de esas tecnologías plantea sin embargo una multitud de interrogantes, *está vez no* disueltos por el viejo dilema: el sí o el no a las tecnologías es el sí o el no al desarrollo. Pues los interrogantes *desplazan* la cuestión de las tecnologías en sí mismas al modelo de producción que implican, y a sus modos de acceso, de adquisición y de uso; desplazamiento de su incidencia en abstracto a los procesos de imposición, deformación y dependencia que acarrearán, de dominación en una palabra pero también de resistencia, de refuncionalización y rediseño. En América Latina la irrupción de esas tecnologías se inscribe en todo caso en un viejo proceso de esquizofrenia entre modernización y posibilidades reales de apropiación social y cultural de aquello que nos moderniza. ¡Se informatizan o mueren!, es la consigna de un capital en crisis, necesitado con urgencia vital de expandir el consumo informático.

Las señas del proceso de esquizofrenia pueden rastrearse a muchos niveles. Desde la más elemental cotidianidad hasta el de las decisiones que implican inversiones gigantescas o virajes bruscos de la política nacional. A nivel cotidiano ahí está el "hueco semántico" desde el que las tecnologías son consumidas al no poder ser referidas en lo más mínimo a su contexto de producción: un hueco que las mayorías en estos países colman semantizándolas desde el lenguaje de la magia o de la religión. Y a esa esquizofrenia remite también el que un

cambio de gobierno —que en ciertos casos ni siquiera lo es de partido— pueda transtornar las políticas de inversión estatal en informatización de la Administración con los costos económicos y sociales que de ello se derivan. Como lo muestra la investigación realizada por Mattelart y Schmucler<sup>86</sup>, los niveles alcanzados en cada país por la expansión tecnológica en el campo de la comunicación son muy diferentes, pero la fascinación y el encandilamiento son muy parecidos: ya no sólo en las capitales, también en las más pequeñas ciudades de provincia se siente la necesidad compulsiva de microcomputadores y videograboras, de telejuegos y videotextos.

En dos cuestiones podrían cifrarse las preguntas que desde la cultura las nuevas tecnologías de comunicación plantean en Latinoamérica. De un lado está la puesta en crisis que, tanto por la racionalidad que materializan como por el modo en que operan, esas tecnologías producen sobre la “ficción de identidad”<sup>87</sup> en que se apoya en estos países la cultura nacional. De otro, al llevar la simulación —en términos de Baudrillard: “el simulacro de la racionalidad”— al extremo esas tecnologías hacen visibles un *resto* no simulable, no digerible, que desde la alteridad cultural resiste a la homogeneización generalizada. Y lo que ese resto nombra no tiene nada de misterioso o extraño, es la presencia conflictiva y dinámica en América Latina de las culturas populares.

El cuestionamiento que las nuevas tecnologías producen sobre las identidades culturales opera entonces sobre diferentes registros que es necesario deslindar. Uno es el reto que plantean a los intentos de fuga hacia el pasado, a la vieja tentación idealista de postular una identidad cuyo sentido se hallaría en el *origen* o en todo caso atrás, por debajo, fuera del proceso y la dinámica histórica y de la actualidad. Pero otro es el sentido que adquieren las nuevas tecnologías como culminación de la “operación antropológica”<sup>88</sup>, esto es, la reactivación de la lógica evolucionista que reduce, ahora radicalmente y sin fisuras, *lo otro a lo atrasado*, que convierte lo que queda de identidad en las culturas otras a mera identidad *refleja* —no valen sino para valorizar con su diferencia la identidad de la cultura hegemónica— y *negativa*: lo que nos constituye es lo que nos falta, lo que nos constituye es la carencia. Y de lo que carecemos, lo que más nos faltaría hoy sería eso: la tecnología que producen los países centrales, esa que nos va a permitir al fin dar el salto definitivo a la modernidad.

La paradoja es fabulosa si no fuera sangrienta, pues en nombre de la memoria electrónica nuestros pueblos se están viendo abocados a renunciar a tener y acrecentar su propia memoria, ya que en la disyuntiva entre atraso y modernidad la memoria cultural no cuenta, no es informáticamente operativa y por tanto no es aprovechable. A diferencia de la memoria instrumental, la *memoria cultural* no trabaja con “información pura” ni por linealidad acumulativa, sino que se halla articulada sobre experiencias y acontecimientos, y en lugar de acumular, filtra y carga. No es la memoria que podemos usar, sino aquella otra de la que estamos hechos. Y que no tiene nada que ver con la nostalgia, pues su “función” en la vida de una colectividad no es hablar del pasado, sino dar continuidad al proceso de construcción permanente de la identidad colectiva. Pero la lógica de la memoria cultural —operante por ejemplo en la narración popular en que la calidad de la comunicación está lejos de ser proporcional a la cantidad de información— se resiste a dejarse pensar con las categorías de la informática.

Otra cosa es el saqueo de esa memoria, de la tradición narrativa de oriente y de occidente, para dotar de “substancia” a la forma-fetichismo en que están siendo representadas las nuevas tecnologías. A través de films de ciencia-ficción y sobre todo de series televisivas las tecnologías están siendo convertidas en *estrellas*<sup>89</sup>. Jugando con los géneros más populares —la epopeya, el de aventuras y el de terror— se nos lanza a un futuro que escamotea y disuelve el presente. Ello mediante una operación que a la vez espectaculariza e inocenta la tecnología: del robot siempre bueno o al servicio de los buenos pasamos a la estetización de unas máquinas de guerra tan bellas como eficaces. Ya sea en films de una belleza plástica y de una ingeniosidad admirables o en la versión redundante y barata de las mil series de dibujos animados en televisión, la *imagen* de las “nuevas” tecnologías educa a las clases populares latinoamericanas en la actitud que más conviene a sus productores: la fascinación por el nuevo fetichismo.

La investigación sobre las nuevas tecnologías de comunicación tiene un capítulo central en el estudio de sus efectos sobre la cultura. Pero desde el concepto de *efecto*, las relaciones entre tecnología y cultura nos devuelven a la vieja concepción: toda la actividad de un lado y mera pasividad del otro. Con el agravante de seguir suponiendo una identidad de la cultura que estaría en la base de toda identidad cultural. Lo plural serían las tecnologías y lo idéntico la cultura. En América Latina al

menos los procesos demuestran lo contrario: es de la tecnología, de su *logo-tecnia*, de donde proviene uno de los más poderosos y profundos impulsos hacia la homogeneización de la vida, y es desde la diferencia, desde la pluralidad cultural, desde donde ese proceso está siendo desenmascarado al sacar a flote los *destiempos* de que está hecha la vida cultural de América Latina. Una de las “novedades” que presentarían las modernas tecnologías de comunicación sería la contemporaneidad entre el tiempo de su producción en los países ricos y el tiempo de su consumo en los países pobres: ¡por vez primera las máquinas no nos están llegando de segunda mano! Contemporaneidad tramposa sin embargo porque encubre, tapa la no contemporaneidad entre objetos y prácticas, entre tecnologías y usos, impidiéndonos así comprender los sentidos que históricamente tiene su apropiación. Tanto a nivel *nacional*, esto es, el desfase y crisis de lo nacional que la transnacionalización tecnológica acelera o saca a flote: la no-articulación de la pluralidad cultural en los proyectos nacionales; como en el de lo *popular*, que confrontado a la cuestión tecnológica se ve obligado a distanciarse de aquella concepción y práctica ancladas en la nostalgia y la transparencia del sentido. Pensar entonces las tecnologías desde la diferencia cultural no tiene nada que ver con la añoranza o el desasosiego frente a la complejidad tecnológica o la abstracción massmediática. Ni tampoco con la seguridad voluntarista acerca del triunfo final del bien. Pues las tecnologías no son meras herramientas transparentes, y no se dejan usar de cualquier modo, son en últimas la materialización de la racionalidad de *una* cultura y de un “modelo global de organización del poder”<sup>90</sup>.

Pero el rediseño es posible, si no como estrategia siempre al menos como *táctica*, en el sentido que ésta tiene para Certeau: el modo de lucha de aquel que no puede retirarse a “su” lugar y se ve obligado a luchar en el terreno del adversario<sup>91</sup>. La clave está entonces en tomar el original importado como *energía*, como potencial a desarrollar a partir de los requerimientos de la propia cultura. Sin olvidar que a veces la única forma de asumir activamente lo que se nos impone será el antidiseño, el diseño paródico que lo inscribe en un juego que lo niega como valor en sí. Y en todo caso cuando el rediseño no puede serlo del aparato podrá serlo al menos de la función. En un barrio pobre de Lima, un grupo de mujeres organizó un mercado. En él se contaba con una grabadora y unos altoparlantes que sin embargo no eran usados sino por el administrador. Con la colaboración de un

grupo de comunicadores las mujeres del mercado comenzaron a usar la grabadora para saber qué pensaba el barrio del mercado, para musicalizar y celebrar las fiestas y otras funciones. Hasta que llegó la censura en la persona de una religiosa que ridiculizó la forma de hablar de las mujeres y condenó la osadía de quienes “sin saber hablar” se atrevían a hablar por los altoparlantes. Se produjo una crisis y las mujeres durante unas semanas no quisieron saber más del asunto. Pero al cabo de un tiempo el grupo de mujeres buscó a los comunicadores y les dijo: “Amigos, hemos descubierto que la religiosa tiene razón, no sabemos hablar y en esta sociedad quien no sabe hablar no tiene la menor posibilidad de defenderse ni de poder nada. Pero también hemos comprendido que con ayuda de ese aparatito —la grabadora— podemos aprender a hablar”. Desde ese día las mujeres del mercado decidieron comenzar a narrar su propia vida, y dejando de usar la grabadora únicamente para escuchar lo que otros dicen empezaron a usarla para aprender ellas a hablar<sup>92</sup>.



## II. Los métodos: de los medios a las mediaciones

El sentido de los desplazamientos teóricos y metodológicos que indica el título está ya *contenido* en el análisis de los procesos que acabamos de exponer. Se hace necesario sin embargo abordarlos *en forma*, explicitarlos, desplegar el movimiento que disolviendo pseudo-objetos teóricos y estallando inercias ideológicas se abre paso estos últimos años en América Latina: investigar los procesos de constitución de lo masivo desde las transformaciones en las culturas subalternas. Cargada tanto por los procesos de transnacionalización como por la emergencia de sujetos sociales e identidades culturales nuevas, *la comunicación* se está convirtiendo en un espacio estratégico desde el que pensar los bloqueos y las contradicciones que dinamizan estas sociedades-encrucijada, a medio camino entre un subdesarrollo acelerado y una modernización compulsiva. De ahí que el eje del debate se desplace de los medios a las mediaciones, esto es, a las articulaciones entre prácticas de comunicación y movimientos sociales, a las diferentes temporalidades y la pluralidad de matrices culturales.

## I. Crítica de la razón dualista o los mestizajes de que estamos hechos

Eu me estou referindo a uma *sociedade relacional*: isto é, um sistema onde a conjuncao tem razoes que os termos que ela relaciona podem perfectamente ignorar. Para mim é básico estudar aquele '&' que liga a casagrande con a senzala e aquele suposto espaço vazio, terrivel e medonho que relaciona dominantes e dominados.

Roberto DaMatta

En los últimos años la travesía por la crisis de las ciencias sociales parecería apuntar a las razones del desencuentro entre método y situación. Un desencuentro que obliga a repensar no sólo los linderos entre las disciplinas y entre las prácticas, sino el sentido mismo de las preguntas: los lugares (teóricos) de entrada a los problemas y la trama de ambigüedades (políticas) que abarcan y descolocan las salidas. Las razones del desencuentro apuntan más allá de la teoría, a un des-conocimiento que, en lugar de más conocimiento en la lógica pura de la acumulación, reclama el re-conocimiento, según la lógica de la diferencia, de verdades culturales y sujetos sociales. Reconocimiento de un mestizaje que en América Latina no habla de algo que ya pasó, sino de lo que somos, y que no es sólo *hecho* racial, sino *razón* de ser, trama de tiempos y de espacios, de memorias e imaginarios que hasta ahora únicamente la literatura había logrado decir. Porque quizá solamente ahí de objeto y tema el mestizaje pasó a ser sujeto y habla: un modo propio de percibir y de narrar, de contar y dar cuenta<sup>93</sup>. Reconocimiento de aquel desconocimiento es, en la teoría y en la práctica, la aparición de una sensibilidad política nueva, no instrumental ni finalista, abierta tanto a la institucionalidad como a la cotidianidad, a la subjetivación de los actores sociales y a la multiplicidad de solidaridades que operan simultáneamente en nuestra sociedad. Y de un lenguaje que busca decir la imbricación en la economía de la producción simbólica y de la política en la cultura sin quedarse en operación dialéctica pues mestiza saberes y sentires, seducciones y resistencias que la dialéctica desconoce. Es como mestizaje y no como superación—continuidades en la discontinuidad, conciliaciones entre ritmos que se excluyen— como se están haciendo pensables las formas y sentidos que adquiere la vigencia cultural de las

diferentes indentidades: lo indígena en lo rural, lo rural en lo urbano, el folklore en lo popular y lo popular en lo masivo. No para ahorrarnos las contradicciones, sino para sacarlas del esquema y mirarlas haciéndose y deshaciéndose: brechas en las situación y situaciones de brecha.

### *La imposible pureza de lo indígena*

El debate sobre la identidad sigue abierto en América Latina. Mezclados ahora sus significantes pero atrincheradas en los significados, las posiciones, aunque no tienen hoy la virulencia de los años 20-40, continúan alimentando la razón dualista con que son pensados los procesos sociales. De un lado, un nacionalismo populista obsesionado con el “rescate de las raíces” y la pérdida de la identidad, una identidad a buscar por supuesto en el mundo indígena rural aunque la inmensa mayoría de la población viva ya en la ciudad, pues las masas urbanas nada tendrían que ver con ella, su contaminación cultural y política haría de ellas la negación misma de lo popular. Del otro, un progresismo iluminista que sigue viendo en el pueblo, en su naturaleza indolente y supersticiosa, el obstáculo fundamental al desarrollo. Para la élite la cultura es distancia y distinción, demarcación y disciplina, exactamente lo contrario de un pueblo al que definirían sus “necesidades inmediatas”. ¿Desde dónde pensar la identidad mientras siga imperando una razón dualista, atrapada en una lógica de la diferencia que trabaja levantando barreras, que es lógica de la exclusión y la transparencia?

Pensar lo indígena en América Latina no es plantearse únicamente la cuestión de los veintiseis millones agrupados en cerca de 400 étnias, es plantearse también la cuestión de los “pueblos profundos”<sup>94</sup> que atraviesa y complejiza, aún en los países que hoy no tienen poblaciones “indias”, el sentido político y cultural de lo popular. Durante largo tiempo la cuestión indígena se mantuvo cercada por un pensamiento populista y romántico que identificó lo indígena con *lo propio* y esto a su vez con *lo primitivo*. Y convertido en piedra de toque de la identidad lo indígena pasó a ser lo único que nos queda de auténtico: ese lugar secreto en el que permanece y se conserva la pureza de nuestras raíces culturales. Todo el resto no es más que contaminación y pérdida de identidad. Lo indígena quedó

así convertido en lo irreconciliable con la modernidad y en lo privado de existencia positiva hoy. Como afirma Mirko Lauer: "Estamos en el reino de lo sin historia, de lo indígena como *hecho natural* de este continente, el punto de partida inmóvil desde el que se mide la modernidad"<sup>95</sup>. Porque pensarlo en la dinámica histórica es pensarlo ya desde el mestizaje, en la *impureza* de las relaciones entre étnia y clase, de la dominación y la complicidad. Que es lo que se busca pensar hoy al reconceptualizar lo indígena desde el espacio político y teórico de *lo popular*: esto es, a la vez como culturas subalternas, dominadas, pero poseedoras de una existencia positiva, capaz de desarrollo. Frente al idealismo de una teoría de la diferencia que coloca a lo indígena en situación de exterioridad al desarrollo capitalista, y de una teoría de la resistencia que sobrevalora, idealistamente también, la capacidad de supervivencia cultural de las étnias, se abre paso "un camino entre dos vértigos: ni las culturas indígenas pueden existir con la autonomía pretendida por ciertos antropólogos o folkloristas, ni son tampoco meros apéndices atípicos de un capitalismo que todo lo devora"<sup>96</sup>. Se configura así un mapa nuevo: las culturas indígenas como parte integrada a la estructura productiva del capitalismo pero sin que su verdad se agote ahí. Desconocer lo primero equivaldría a remitir la identidad cultural a un tiempo mítico, a una continuidad ahistórica que hace imposible comprender los cambios sufridos por esa identidad. Pero desconocer lo segundo sería hacerle el juego, caer en la trampa de atribuirle a la lógica capitalista la capacidad de agotar la realidad de lo actual. Que es lo que hacemos al negarle a lo indígena su capacidad de desarrollarse como culturas, capacidad que es irreconocible en la explicación economicista tanto como en la politización inmediateista.

El mapa propuesto por García Canclini para comprender el funcionamiento y el sentido de la producción artesanal y las fiestas indígenas, implica la diferenciación analítica de tres planos<sup>97</sup>: el de las presiones que vienen de fuera, el de las mediaciones que operan desde dentro y el de las operaciones de afirmación étnica. Las *presiones* vienen en primer lugar del empobrecimiento progresivo del campesinado por el acelerado crecimiento demográfico y el deterioro de los precios de los productos agrícolas que empujan a la emigración y fomentan la concentración. En esas condiciones la producción de artesanías se convierte en un recurso económico tan importante que en algunas comunidades llega incluso a ser la fuente principal de

ingresos. También desde el consumo capitalista se originan presiones, pues el proceso de estandarización de los productos y la homogeneización de los gustos exige paradójicamente hacer frente a los riesgos de entropía renovando periódicamente los diseños, innovando en las texturas, produciendo diferencias. Y a esa renovación las artesanías aportan la rareza y variedad de sus diseños e incluso su imperfección. Lo que es traducido en términos de nostalgia por lo natural y lo rústico, de fascinación por lo exótico, constituyéndose así esa otra presión cada día más poderosa que es la del turismo. El turismo convirtiendo las culturas indígenas en espectáculo, forzando la estereotipación de las ceremonias o los objetos, mezclando lo primitivo y lo moderno, pero en una operación que mantiene la diferencia subordinada de lo primero a lo segundo. Y por último, la presión del Estado transformando las artesanías o las danzas en patrimonio cultural de la Nación, exaltándolas como capital cultural común, esto es, utilizándolas ideológicamente para hacer frente a la fragmentación social y política del país.

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. Puesto que es el sentido mismo de las artesanías o las fiestas el que es modificado por aquel desplazamiento “de lo étnico o lo típico” que no sólo para el turista, también en la comunidad, va produciendo la borradora de la memoria que convoca. Y ello en una doble operación de desconexión y recomposición. Fragmentado el proceso de producción, al menos por el distanciamiento entre producción e intercambio comunitario, se separa al individuo de su comunidad al interiorizarle la necesidad de firmar, de colocar su nombre en cada pieza, y se va disolviendo el sentido social de su trabajo. Los “pedazos” dispersos, los fragmentos separados de cada cultura son integrados en tipicidades que de lo nacional a lo transnacional revierten sobre las comunidades indígenas en formas de conductas o necesidades de objetos industriales sin los cuales su vida es ya prácticamente imposible. Aquello mismo que las comunidades indígenas produjeron, o mejor sus modos de producir, se convierten en vehículos mediadores de la desagregación: dislocación de las relaciones entre objetos y usos, entre tiempos y prácticas.

La dimensión de la *afirmación étnica* no está tan a la vista como las presiones ni se deja leer como las mediaciones en que trabaja la hegemonía. Su acceso se halla obstaculizado por

los pre-judicios, los presupuestos de un etnocentrismo que penetra con igual fuerza el discurso del antropólogo que el del militante político, y sobre el que se apoya en secreto nuestra propia necesidad de seguridad cultural. Etnocentrismo que nos incapacita para percibir el sentido del desarrollo de aquellas culturas. Así, por ejemplo, la demarcación entre arte y artesanía, basada en la identificación del arte con un "concepto unitario" que continúa platónicamente haciendo de los objetos artísticos el reflejo de la idea de arte, mientras "lo artesanal no parece tener un demiurgo propio y existe sólo confinado a su materialidad"<sup>98</sup>. Sin la de-construcción de lo que el concepto de arte presupone será difícil que la valoración de lo artesanal no acabe haciendo de su diferencia un pretexto para valorizar el "verdadero" arte, sirviendo más allá de sus intenciones a la dominación cultural y social. El cambio pasa aquí por la percepción del proceso de *apropiación* que materializan las artesanías o las fiestas en cuanto transformación de *lo residual* (en el sentido que le ha dado Willians) en emergente y alternativo. Así, los diablos de barro de Ocumicho, en los que la creatividad cultural envuelve una respuesta a la situación "dicha" en términos de apropiación figurativa: la inclusión de los elementos más distintivos de lo moderno desde policías y motocicletas hasta aviones. Y cuya "razón" fue explicitada del modo siguiente: "Los diablos perseguían a la gente, que se enfermaba y enloquecía. A alguien se le ocurrió que había que darles lugares donde pudieran vivir sin molestar a nadie. Por eso hicimos diablos de barro, para que tuvieran donde estar"<sup>99</sup>. Y de ese modo los diablos "modernos" —las nuevas enfermedades, los robos de tierras y la desintegración de la comunidad— eran puestos en discurso, en su discurso, pasando a ser a su manera "controlados" por la comunidad. Así la grabadora que por los tiempos de la fiesta en los pueblos de origen compran los chicanos y envían pagando el viaje a uno de ellos para que grabe las canciones y relatos de ese año y los lleve de vuelta a Estados Unidos para que el grupo pueda escucharlos durante el año. "Como tantos objetos ceremoniales, las grabadoras son el recurso para apropiarse y conservar los símbolos de su identidad. Es claro que el medio usado, el lugar de donde lo traen y a donde lo llevan, revela cómo la identidad está modificándose"<sup>100</sup>. También las fiestas indígenas, aún despojadas de las proyecciones que sobre ellas efectúan con frecuencia los antropólogos, se revelan un espacio preciso de afirmación cultural. Es decir, no tanto en su ruptura con la cotidianidad, sino en su apropiación transformadora: en

cuanto afirmación de lo comunitario. La fiesta es el espacio de una especial producción simbólica en la que los rituales son el modo de apropiación de una economía que les agrade pero que no ha podido suprimir ni reemplazar su peculiar relación con lo posible y lo radicalmente otro. Que es el sentido de la mediación que los objetos sagrados y los ritos efectúan entre memoria y utopía.

La vigencia política de la afirmación étnica, de la imbricación entre memoria y utopía, es reivindicada explícitamente por Guillermo Bonfil en lo que ha denominado el "proyecto político indio". Fueron la tradición liberal y la concepción napoleónica, que estuvieron en el origen de los estados latinoamericanos, las que condujeron a "la negación de una personalidad política propia de los pueblos indios en la coyuntura histórica de la Independencia"<sup>101</sup>. Una concepción de la democracia que se basa en la asignación del estatuto de ciudadano a cada individuo y una visión homogénea y centralista de la Nación resultaron incompatibles con la asunción de la pluralidad étnica y cultural. De ahí se siguieron nuevas formas de desvalorización de lo indígena, de aplastamiento y disolución de unas identidades étnicas que a pesar de todo ello siguen todavía vivas. Como lo demuestra no sólo la permanencia de la producción de objetos y la vigencia de los ritos, sino la de las luchas, de los movimientos políticos que en forma de partidos, o de su inserción en la lucha armada o de otras formas, configuran a lo étnico en ámbito de movimientos sociales por el reconocimiento del derecho a las tierras y a unas formas propias de organización, de trabajo, de vida comunal y de expresiones simbólicas.

### *La revoltura de pueblo y masa en lo urbano*

Si ante lo indígena la tendencia más fuerte es a pensarlo como lo primitivo y por tanto como un otro por fuera de la historia, frente a lo popular urbano la concepción más extendida es aquella que le niega lisa y llanamente la posibilidad misma de que exista culturalmente. Tan tenaz es el mito que decir popular evoca automáticamente lo rural, lo campesino. Y sus dos rasgos identificatorios: lo natural y lo simple. Que sería lo irremediabilmente perdido o superado por la ciudad, identificada como lugar de lo artificial y lo complejo. Y si a eso le añadimos la concepción fatalista desde la que hoy suele mirarse

la homogeneización que viene de la industria cultural, decir urbano es nombrar la antinomia de lo popular. Pero los pesimismoes que allá llegan, vengan de la derecha o de la izquierda, conservan fuertes lazos de parentesco, a veces vergonzante, con aquella *intelligentsia* para la que lo popular se homologa siempre secretamente con lo infantil, con lo ingenuo, con lo cultural y políticamente inmaduro. Es la misma que durante largos años se negó a ver en el cine la más mínima posibilidad de interés estético. Al atraer tan fuertemente a las masas populares, el cine se convertía en sospechoso de elementalidad, y por tanto no apto para las complejidades y artificiosidades de la creación cultural. Aparte de ese resto pertinaz de elitismo aristocrático el reconocimiento e investigación de lo popular urbano debe enfrentar otro tipo de obstáculos, epistemológicos, que provienen de la romántica identificación de lo popular con lo inmediatamente distinguible por la nitidez de sus rasgos. Obstáculo que hoy se refuerza con aquel otro que identifica lo popular con una resistencia intrínseca, espontánea, que lo subalterno opondría a lo hegemónico.

Contra esas identificaciones maniqueas, que lastran desde dentro tanta investigación y crítica cultural, se abre camino una percepción nueva de lo popular en cuanto trama, entrelazamiento de sumisiones y resistencias, de impugnaciones y complicidades. Un trabajo pionero de dilucidamiento de esa trama es el llevado a cabo por Carlos Monsiváis quien, para el caso de México, ha trazado los hitos de la historia y el mapa de las transformaciones fundamentales sufridas por lo popular urbano desde comienzos del siglo<sup>102</sup>. Es una puesta en historia indispensable para la visualización del proceso que subyace y dinamiza la trama. De ahí que aún cuando mexicana, esa historia contiene en sus grandes trazos los rasgos fundamentales y las líneas de desarrollo de lo popular urbano en América Latina.

Situada en los primeros treinta años del siglo, la primera etapa está marcada por la Revolución y su proyección en la cotidianidad a través de una serie de dispositivos, peculiares unos al proceso revolucionario pero generalizables otros. Entre los peculiares sobresalen el teatro de la Revolución y el muralismo que, tornando *legendarias* a las masas, las trasmutan en *pueblo* al convertir sus rasgos en arquetipos. Es un cambio de signo que transforma el costumbrismo en afirmación nacionalista, cambio cargado de ambigüedad pero que señala indudablemente la solidaridad puesta en marcha por una Revolución



que de la escena a los muros hace visible y socialmente aceptables gestos, costumbres, modos de hablar hasta entonces negados o reprimidos. Entre los generalizables está la canción: por un lado fundiendo elementos de nostalgia campesina con los nuevos modos de sentir ciudadanos, y por otro enfrentando la pasión sin tapujos al moralismo y el refinamiento urbanos. También las “carpas”, los salones de baile, que como los teatros son espacio de despliegue de otra dimensión de lo popular, la de la expresividad del tumulto hecho de carcajada y de relajo, de silbidos y ruidos obscenos, de groserías a través de las cuales se liberan mezcladas la rebeldía política y la energía erótica. Monsiváis ha prestado una especial atención a esa veta de lo popular urbano que abre la relación entre grosería y política, la de “las malas palabras como gramática esencial de clase”<sup>103</sup>. Más allá del peso específico que puedan cobrar en cada situación nacional esas “expresiones” de lo popular, lo que resulta decisivo es el señalamiento del sentido que adquiere: son las masas haciéndose socialmente visibles, “configurando su hambre por acceder a una visibilidad que les confiera un espacio social”<sup>104</sup>.

Una segunda etapa se inicia ya entrados los años treinta y caracterizada, con diferencias pero de una punta a la otra de América Latina, por la entrada a la vez en la industrialización dependiente y en los populismos, por las grandes migraciones hacia la ciudad y la hegemonía de la industria cultural con la radio y el cine. En la cultura el populismo se hace nacionalismo y va a encontrar en el cine —especialmente en el mexicano y el argentino— su mejor medio de expresión y difusión. Si crear un país es en cierto modo teatralizarlo, será el cine el encargado de efectuar esa representación —simbolización mitificada— de los gestos y los moldes vitales de lo nacional. Al cine se le encarga darle imagen y voz a las identidades nacionales. Y al cine irán las masas populares no tanto a divertirse cuanto a “experimentar con su vida cotidiana”, a “ver reiterados sus códigos de costumbres”. Es un cine que, como apuntábamos más atrás, hace nacionalismo desde el melodrama: el género capaz de vertebrar cualquier tema o situación a la vez evocando mitos y masificando modos de comportamiento. Pero más allá de los chauvinismos esa identidad resultaría vital para unas masas urbanas que a través de ella amenguan el impacto de los choques, haciendo a su manera una síntesis de la cultura tradicional y las imposiciones y exigencias de la ciudad. Y con el cine, la radio será el otro medio que permitirá conectar lo que viene de las culturas campesinas con el mundo de la sensibilidad

urbana. Conservando sus hablas, sus canciones y no poco de su humor, la radio mediará entre tradición y modernidad. Y será también el vehículo más eficaz —hasta la aparición de la televisión a finales de los años cincuenta— de valores clasistas y racistas, y de la reducción de la cultura a slogans: una creciente deformación melódica o ideológica de las canciones y un nacionalismo que se torna cada día más hueco y pintoresco. Cine y radio serán al mismo tiempo los gestores de una integración musical latinoamericana que se apoyará tanto en la “popularidad” de ciertos ritmos —el bolero, la ranchera, el tango— como sobre la mitificación de algunos ídolos de la canción. Desde esos años el otro gran creador de ídolos y pasiones populares urbanas será ya el fútbol.

A partir de los sesenta la cultura popular urbana es cercada por la industria cultural que deja cada día menos espacios fuera de su influencia, y traspone unos modelos que toma crecientemente del mercado trasnacional. La propuesta cultural se torna seducción tecnológica e incitación al consumo, homogeneización de los estilos de vida deseables, arrumbamiento de lo nacional en “el limbo anterior al desarrollo tecnológico” e incorporación de los viejos contenidos sociales, culturales, religiosos, a la cultura del espectáculo<sup>105</sup>. En esa tarea la publicidad será esencial: transforma los productos comerciales en instituciones hogareñas al tiempo que contribuye a mitificar un “progreso” tecnológico que en las condiciones económicas de las clases populares se traduce en desvalorización cotidiana de sus saberes y sus prácticas. Y en el centro de la nueva dinámica cultural, oficiando de gran interlocutor, estará la televisión. Descaradamente norteamericana y erigida en criterio de una y la misma modernización para todo el país, la televisión dirime sobre lo actual y lo anacrónico. Lo mismo en el terreno de los artefactos que de las hablas. Si la radio nacionalizó el idioma lo hizo sin embargo conservando ciertos ritmos, acentos, tonos. La televisión unifica para todo el país un habla en el que, salvo a efectos de folklorización, la tendencia es a hacer desaparecer las entonaciones regionales. Y con su obsesión por lo actual, o mejor por la actualidad, la televisión suplantaré las temporalidades y los ritmos en un discurso que busca contemporaneizar todo. Claro que a la televisión se deberá también la aceleración de la modernización de las masas marginadas o rezagadas. Pero, ¿a qué costo? La respuesta a esa pregunta no puede hacerse desde la sola dinámica del medio o la lógica de la industria que alimenta y programa ese medio,

porque ello implicaría desconocer —como de hecho sucedió durante mucho tiempo— la distancia entre los ofrecimientos de la industria y los modos de apropiación y de conducta. Es la segunda gran lección ofrecida por la lectura histórica que de lo popular urbano nos ofrece Monsiváis, la atención dirigida a la dinámica de los usos: “La manera y los métodos en que colectividades sin poder político ni representación social *asimilan los ofrecimientos a su alcance*, sexualizan el melodrama, derivan de un humor infame hilos satíricos, se divierten y se conmueven sin modificarse ideológicamente, persisten en la rebelión política al cabo de una impresionante campaña despolitizadora, vivifican a su modo su cotidianidad y tradiciones *convirtiendo las carencias en técnica identificatoria* [...] Las clases subalternas asumen, porque no les queda de otra, una industria vulgar y pedestre, y ciertamente la transforma en autocomplacencia y degradación, pero también en identidad regocijante y combativa”<sup>106</sup>. La investigación de los usos nos obliga entonces a desplazarnos del espacio de los medios al lugar en que se produce su sentido, a los movimientos sociales y de un modo especial a aquellos que *parten* del barrio.

Por lo que pasa en el barrio popular se interesan hoy no sólo los sociólogos, los antropólogos y los comunicadores, también los historiadores. Una investigación pionera en la construcción de una historia de las culturas de barrio es la emprendida por L.H. Gutiérrez y L.A. Romero para la ciudad de Buenos Aires<sup>107</sup>. El barrio aparece ahí definido desde dos coordenadas: el movimiento de dislocación espacial y social de la ciudad por fuerza del “aluvión inmigratorio” y el movimiento de fermentación cultural y política de una nueva identidad de lo popular. Rehaciendo solidaridades de origen nacional o de trabajo el barrio anuda y teje nuevas redes que tienen como ámbito social la cuadra, el café, el club, la sociedad de fomento y el comité político. A partir de ellos se irá forjando “una cultura específica de los sectores populares, diferente de la de aquellos trabajadores heroicos de principios de siglo, y distinta también de la del ‘centro’ en relación con la cual a menudo se definía”<sup>108</sup>. En su base se halla una cultura política que ya no es la de *los trabajadores*, aquella visión del mundo frontalmente cuestionadora que hacían los anarquistas o socialistas, sino otra más reformista, que miraba la sociedad como algo que podía ser mejorado, una sociedad que sin ser radicalmente distinta a la existente podía llegar a ser mejor organizada, más justa. Visión que se configura a partir de la imagen (y la experiencia) de

movilidad social que ofrecía la sociedad y de la percepción de que sociedad y Estado habían logrado un grado de solidez que era ya difícilmente enfrentable. Al cambiar la percepción y representación que los sectores populares se hacen de la sociedad y sus conflictos, las propuestas de transformación se hacen más complejas y matizadas, y la representación política pasa del radicalismo anarquista al sindicalismo reformista.

Desde tres tipos de ámbitos distintos se va a configurar esa cultura barrial: los constituidos por factores ajenos, como la escuela; los que constituidos desde fuera son sin embargo dotados de significación propia, como el café; los que son creación en buena medida autónoma de los sectores populares, como las bibliotecas y los clubs. Las *bibliotecas*<sup>109</sup>, organizadas en torno a comités partidistas y las sociedades de consumo, harán posible un contacto directo y activo de la cultura oral, predominante en esos sectores, con la del libro y la revista. Activo porque la biblioteca no está circunscrita a la circulación de libros, sino que es centro de cursos, de conferencias y campañas (de higiene materna, antialcohólicas, etc.). Los *clubs*, en manos de los más jóvenes, organizaban competencias deportivas —de fútbol sobre todo—, sesiones de cine y de teatro, bailes, conciertos. El otro elemento configurador básico de esa cultura fueron los *mediadores*. Son activistas o “cuadros”, adherentes algunos al Partido Socialista, maestros y también pequeños comerciantes y profesionales del barrio, que operan en las instituciones barriales haciendo el nexo entre las experiencias de los sectores populares y otras experiencias del mundo intelectual y de las izquierdas. Son transmisores de un mensaje, pero insertos en el entramado de la cultura popular del barrio<sup>110</sup>.

El aluvión inmigratorio ha seguido incesante hasta hoy. Y quizá en pocas ciudades de América Latina el fenómeno adquiere en la actualidad las proporciones sociales y culturales que tienen en Lima, donde habita casi la mitad del país y donde el 70 por ciento de esa población vive en asentamientos populares, en “pueblos jóvenes”, esto es, en barrios de invasión legalizada o por legalizar. Y en Lima justamente los movimientos sociales que se gestan desde los barrios están obligando a replantear a fondo las concepciones esquemáticas con las que hasta hace poco se buscaba encuadrar el movimiento popular: “Los pobres de la ciudad no sólo han invadido los terrenos y una serie de actividades que se desarrollan en la urbe, sino que también han ‘invadido’ los esquemas y las concepciones de muchos sectores, en algunos casos haciéndolos saltar por los

aires”<sup>111</sup>. La barriada, inexistente hace treinta años en Lima, se convierte en el principal personaje de la “nueva” Lima como resultado de la basculación ecológica y demográfica de un país que en 1940 era rural en el 65 por ciento y ahora es en el 65 por ciento urbano. “En 1984, Lima es una ciudad de forasteros. Las multitudes de origen provinciano, desbordadas en el espacio urbano, determinan profundas alternaciones en el estilo de vida de la capital y dan un rostro nuevo a la ciudad”<sup>112</sup>. Una ciudad *desbordada* en su geografía y en su moral: las situaciones de hecho —invasiones de terrenos en la periferia para habitar y de las calles del centro para hacer algo que permita sobrevivir— generan nuevas fuentes de derecho reconocidas o permitidas por un Estado a su vez desbordado. Y en su cultura: la “gravitación andina” transforma de raíz la ciudad costeña y criolla. Claro que la vida de la ciudad disuelve en buena parte las solidaridades y los modos de vida de las gentes que llegan de provincia, pero esas solidaridades y modos de vida “instituyen y encauzan los lazos sociales en el nuevo medio, haciéndose centros de las nuevas formas de solidaridad”<sup>113</sup>. Y un ámbito clave en la gestación de esas nuevas formas es precisamente el barrio. Son sus asociaciones y centros los que ofrecen un tamaño y un clima capaces de congregarse a los migrantes al ofrecerles un mínimo de representación frente a las autoridades, frente al Estado. Se trata de asociaciones que no se agotan en el barrio y que en muchos casos articulan la percepción y solución de los problemas barriales a un proyecto social más ancho, global. La lucha por la vivienda, por los servicios de energía eléctrica y de agua, por un transporte mínimo y un mínimo de atención a la salud se inscribe en una realidad más integral, la de la lucha por la identidad cultural. En una sociedad tan poco institucionalizada las asociaciones populares —desde las organizaciones de autoconstrucción y los comedores barriales a los centros de educación— “van construyendo un tejido social que va *desarrollando una institucionalidad nueva*, fortaleciendo la sociedad civil, haciendo presentes rasgos de nuevas relaciones sociales y de sujetos colectivos en la vida del país”<sup>114</sup>. Es un proyecto de democracia nueva el que en esos movimientos apunta, y en el que lo que se cuestiona no es la necesidad de los partidos, sino su monopolio de la política y su concepción de una política separada de la vida cotidiana del pueblo y dedicada exclusivamente a la lucha por la toma del Estado o su preservación. Mirada desde la vida cotidiana de las clases populares, la democracia ya no es un mero asunto de

mayorías, sino ante todo de articulación de diversidades; una cuestión no tanto de cantidad, sino de complejidad y pluralidad. Porque así es el mundo popular. Y la homogeneización que aplasta y disuelve esa pluralidad y esa complejidad no viene únicamente del imaginario que propaga la cultura de masa, sino también de una razón política que en su estrechez y maniqueísmo despolitiza lo que lúcidamente llama Hugo Hassman, “las formas populares de la esperanza”, su religiosidad y su melodramatismo.

El acceso a la cotidianidad barrial pasa ineludiblemente por el reconocimiento del protagonismo de las mujeres. “Cargan piedras y agua, participan en las movilizaciones, construyen, venden y compran; son uno de los ejes centrales de la vida barrial y llegan a tener un determinado poder que se sustenta en la fuerza de lo cotidiano. Ellas son el barrio, en cierta forma ellas deciden el barrio”<sup>115</sup>. Y ellas hacen el barrio a partir de una percepción de lo cotidiano configurada básicamente desde la maternidad. Una *maternidad social* que en lugar de encerrarse sobre su familia hace del barrio su espacio de despliegue y de ejercicio. Pues en esa cultura “la maternidad es símbolo explicativo y proyectivo de la conciencia popular familiar. El rol histórico popular tiene sentido en la medida en que la familia está funcionando al interior del movimiento social, como estructura de organización y como motor motivacional de esperanza”<sup>116</sup>. Ese rol lo hace visible especialmente el proceso de migración, sus condiciones de desagregación social, de vacío afectivo y el desprecio con que la capital recibe a los migrantes provincianos. La mujer en esas condiciones se constituye en la *recreadora de una socialidad primordial* que es a la vez encuentro y mediación. No se trata de ser dirigente en vez de madre, sino de serlo porque se es madre y esposa. Las mujeres en los barrios populares de Lima erigen su maternidad en “viabilizadora de la conquista de la ciudad y de la nueva identidad del pueblo provinciano residente en la capital”<sup>117</sup>. He ahí una realidad difícilmente pensable desde cierto feminismo, pues lo desafía de cabo a rabo. Por la imagen de mujer y la imagen de hombre frente a la que se define, esto es, por el machismo que paradójicamente recubre. En base a los relatos de las propias mujeres que narran su papel en la forja del barrio se ve emerger una experiencia nueva: una interpelación a lo político desde lo cotidiano, una integración de las diversas dimensiones de la vida “normalmente” separadas, compartimentalizadas, y un cuestionamiento de dimensiones inéditas

de la opresión. “Grandes desveladoras de paradojas sociales y culturales, (las mujeres) enarbolan la unión entre las tramas sociales y las afectivas, entre las problemáticas y las alternativas, entre el dolor y la esperanza”<sup>118</sup>.

Hay otra dimensión fundamental de lo popular que en el barrio revela su densidad cultural y social: los procesos de reconocimiento como “lugar” de constitución de las identidades. En nuestra sociedad la separación entre tiempo de trabajo y tiempo “libre”, o entre trabajo y vida, opera casi automáticamente en desvaloración de lo segundo. Y la mayoría de los estudios de sociología crítica sobre la vida en el barrio operan desde la misma descalificación: el barrio como “dormitorio” o como universo de lo familiar y lo doméstico, como espacio sólo de la *reproducción* de la fuerza de trabajo. Comienza sin embargo a ser desafiada esa visión por una antropología urbana que, sin caer en las trampas de la antropología de la pobreza<sup>119</sup>, esto es, sin renunciar a una concepción estructural de la diferencia y la conflictividad social, descubre que “en el trabajo no se es fulano o zutano, joven o adulto, casado o soltero, hombre o mujer, sino apenas un trabajador, un empleado. Y aunque esas identidades —sobre las que se estructura en gran medida la vida social— puedan repercutir a la hora de vender la fuerza de trabajo, no es en el mercado ni en el lugar de trabajo donde ellas se construyen y transmiten, sino en la familia, en el barrio, donde se habita junto a amigos y vecinos”<sup>119</sup>. El barrio aparece entonces como el gran mediador entre el universo privado de la casa y el mundo público de la ciudad, un espacio que se estructura en base a ciertos tipos específicos de sociabilidad y en últimas de *comunicación*: entre *parientes* y entre *vecinos*. El barrio proporciona a las personas algunas referencias básicas para la construcción de un *nosotros*, esto es, de “una socialidad más ancha que la fundada en los lazos familiares y al mismo tiempo más densa y estable que las relaciones formales e individualizadas impuestas por la sociedad”<sup>120</sup>. Frente a la provisionalidad y rotatividad del mercado de trabajo que, especialmente en tiempo de crisis económica dificulta la formación de lazos permanentes, es en el barrio donde las clases populares pueden establecer solidaridades duraderas y personalizadas. Porque es en ese espacio donde quedar sin trabajo no significa perder la identidad, esto es, dejar de ser hijo de fulano o padre de mengano. Y frente a lo que sucede en los barrios residenciales de clases altas y medias altas, donde las relaciones se establecen más en base a lazos profesionales que de vecindad, per-

tener al barrio para las clases populares significa poder ser reconocido en cualquier circunstancia.

Lugar de reconocimiento, el barrio nos pone en la pista de la especificidad de producción simbólica de los sectores populares en la ciudad. Y no sólo en la religiosidad festiva<sup>121</sup>, también en la expresividad estética. A este respecto, y aun cuando excepcional en algunos aspectos, lo que sucede en el barrio de Tepito de Ciudad de México es buena muestra de la capacidad popular de producción cultural hoy en la ciudad. Y del papel que puede jugar el barrio como espacio de despliegue de esa creatividad. En cierto sentido, la creatividad y originalidad de Tepito arranca de su localización: un barrio popular situado en el “viejo centro” de la ciudad, a sólo ocho calles del Zócalo. Y amenazado desde hace años por sucesivos planes de demolición para “sanear” el centro, sus habitantes harán de la cultura, de la explicitación del *hecho cultural* que es el barrio, su mejor arma para defenderlo y sobrevivir como comunidad. Se convierte así en un barrio que desafía los intereses financieros —según los cuales no es más que un barrio— lumpen, tapadera de contrabandistas y mafiosos— y que vive de la venta de cantidades de objetos que allí se producen con materiales y piezas de deshecho, una producción que las gentes del barrio califican como “reciclaje de la basura tecnológica”. Pero no vive sólo de eso, vive también del movimiento permanente por hacerse comunidad desde lo artístico: “pintando sobre el muro, o sea, la pared, fuimos descubriendo por cachondez pura que varias paredes forman una vivienda y varias viviendas una vecindad, y que varias vecindades una manzana y varias manzanas forman las calles y que todo junto forma el Barrio”<sup>122</sup>. Pero no un barrio circunscrito a una función, sino al menos con cuatro: vivienda, taller, depósito y tienda. O sea, “una arquitectura para humanos”, un espacio que en lugar de separar y aislar comunica e integra: la casa con la calle, la familia con la vecindad, la cultura con la vida. Y de ese modo “la cultura acá no es oficial, no vehicula buenas o malas informaciones, no es propiedad de nadie, es modo de ser, de vivir y de morir”. Y como el barrio en su conjunto, cada elemento también tiene funciones múltiples. La calle no es puro espacio de paso, sino lugar de encuentro, de trabajo y de juego. El patio de la vecindad, con sus lavaderos y sus ropas secándose, es chismeadero y conjunto escultórico. El “sentido del desmadre” y la “capacidad de improvisación” son el secreto de una creatividad comunitaria que consiste fundamentalmente en “resucitar lo nuevo de lo



viejo". Es lo que hacen al componer una máquina de coser con piezas de diferentes artefactos o al pintar "frescos" no para tapar los desconchones de las paredes, sino en ellos, "en el enmohecido, donde duele y procede a desvelar una memoria popular, sin preparar la superficie, sin boceto, directamente sobre el muro, integrando los ritmos ya dados por elementos espaciales en la vecindad". O al hacer montajes audiovisuales que recogen la vitalidad del barrio, la visual y la sonora, en una estética no decorativa, no de tarjeta postal, sino constitutiva, conformadora a su vez de la vida barrial.

De la creatividad estética popular en la ciudad son buena muestra también los graffitis o pintadas, las decoraciones de los autobuses, el arreglo de las fachadas, los chistes y hasta la escenografía de las vitrinas en los almacenes populares. De entre todas esas expresiones la que presenta una transformación más sintomática de los cambios que se están produciendo en el modo de existencia de lo popular urbano quizá sea el *graffiti*: lugar hoy de mestizaje de la iconografía popular y la imaginaria política de los universitarios<sup>123</sup>. Al mismo tiempo que la tradicional consigna ideológica escapa a la estrechez formal de la escritura y al simplismo panfletario recuperando la expresividad y polisemia de la imagen, la "pintada" popular sale de la clandestinidad de los sanitarios y extiende su iconografía obscena y blasfematoria por los muros de la ciudad. La denuncia política se abre a la poética y la poética popular se carga de densidad política. Diversos modos de rebelión se encuentran y mestizan *tatuando la protesta*, como expresivamente dice Alberto Silva, en la piel de la ciudad.

Menos referencialmente política que los graffiti pero igualmente proceso de reelaboraciones y montajes, la música constituye un exponente clave de lo popular urbano. De un polo al otro: desde de la "chicha" o cumbia peruana hasta el "rock nacional" en Argentina<sup>124</sup>. En ambos casos la apropiación y reelaboración musical se liga o responde a movimientos de constitución de nuevas identidades sociales: la del migrante andino en la ciudad capital o la de una juventud que busca su expresión. Y en ambos también la nueva música se produce no por abandono, sino por mestizaje, por deformación profanatoria de "lo auténtico". No resultará entonces extraña la repulsa, la condena o el desprecio que esa música suele recibir de aquellos que, en la derecha o en la izquierda, cultivan autenticidades altas o bajas. Mezclarle rock al tango o cumbia al huayno y guitarra eléctrica a la quena es más de lo que cual-

quiera oído “sano” puede soportar. Y sin embargo, ¿qué más significativo de las transformaciones sociales y culturales que hoy se producen en lo urbano que esa fusión de la música andina con la negra en que se reconocen hoy las masas populares limeñas? A unos indígenas que se quejaban de no encontrar en la ciudad las cañas con las que hacer su música, José María Arguedas les retó a que hicieran su música con tubos de plástico, pues “ya no es necesario que cada festejante tenga que buscar flores en la montaña, ni encargar personalmente la fabricación de instrumentos musicales. Todo se encuentra ahora en el mercado. Las danzas indígenas características del valle se bailan con acompañamiento de modernas orquestas integradas por músicos profesionales que componen nuevas melodías para estas danzas. Lo folklórico se ha hecho popular”<sup>125</sup>

## 2. La comunicación desde la cultura

Durante largo tiempo la verdad cultural de estos países importó menos que las seguridades teóricas. Y así anduvimos convencidos de que lo que era comunicación debía decirnoslo *una* teoría —sociológica, semiótica o informacional—, pues sólo desde ella era posible deslindar el campo y precisar la especificidad de sus objetos. Pero algo se movió tan fuertemente en la realidad que se produjo un emborronamiento, un derrumbe de las fronteras que delimitaban geográficamente el campo y nos aseguraban psicológicamente. Desdibujado el “objeto propio” nos encontramos a la intemperie de la situación. Pero ahora ya no estábamos solos, por el camino había otras gentes que sin hablar de “comunicación” la estaban indagando, trabajando, produciendo: gentes del arte y la política, la arquitectura y la antropología. Habíamos necesitado que se nos perdiera el “objeto” para encontrar el camino al movimiento de lo social en la comunicación, a la comunicación en proceso.

*Lo que ni el ideologismo ni el informacionalismo  
permiten pensar*

Han sido dos las etapas de formación del paradigma hegemónico para el análisis de la comunicación en América

Latina. La primera se produce a finales de los sesenta, cuando el modelo de Lasswell, procedente de una epistemología psicológico-conductista, es vertido en el espacio teórico de la semiótica estructuralista, espacio a través del cual se hace posible su “conversión”, esto es, su encuentro con la investigación crítica. Llamo *ideologista* a esta etapa porque su objetivo estuvo centrado en descubrir y denunciar, articulando aquellas matrices epistemológicas con una posición de crítica política, las estrategias mediante las cuales la ideología dominante penetra el proceso de comunicación o mejor, para decirlo con el lenguaje de ese momento, penetra el mensaje produciendo determinados efectos. La omnipotencia que en la versión funcionalista se atribuía a los *medios* pasó a depositarse en la *ideología*, que se volvió objeto y sujeto, dispositivo totalizador de los discursos. Se produjo así un ambiguo recorte del campo de la comunicación que, subsumido en lo ideológico, acabó sin embargo definiendo su especificidad por aislamiento. Tanto el dispositivo del *efecto*, en la versión psicológico-conductista, como el del *mensaje* o el *texto* en la semiótico-estructuralista, terminaban por referir el sentido de los procesos a la inmanencia de lo comunicativo. Pero en hueco. Y al llenar ese hueco con “lo ideológico” nos quedamos con el recorte —con el comunicacionismo— y sin especificidad. La mejor prueba de lo que estoy diciendo es que la denuncia política que se hacía *desde la comunicación* no logró superar casi nunca la generalidad de la “recuperación por el sistema”, “la manipulación”, etcétera.

De la amalgama entre comunicacionismo y denuncia lo que resultó fue una esquizofrenia, que se tradujo en una concepción instrumentalista de los medios de comunicación, concepción que privó a estos de espesor cultural y materialidad institucional convirtiéndolos en meras herramientas de acción ideológica. Con el agravante de que reducidos a herramientas los medios eran moralizados según su uso: malos en manos de las oligarquías reaccionarias, se transformarían en buenos el día que el proletariado los tomara en las suyas. Esa era la creencia salvo en ciertos reductos militantes en los que el pecado original de haber nacido capitalistas condenaba a los medios masivos hasta la eternidad a servir a sus amos. El apocalipsis fue la única alternativa a la esquizofrenia. Pero quizá no era más que su doble. Pues en definitiva la ideologización impidió que lo que se indagara en los procesos fuera otra cosa que las *huellas del dominador*. Y para nada las del dominado y menos las del conflicto. Una concepción “teológica” del poder —puesto

que se lo pensaba omnipotente y omnipresente— condujo a la creencia de que con sólo analizar los objetivos económicos e ideológicos de los medios masivos podía saberse qué necesidades generaban y cómo sometían a los consumidores. Entre emisores-dominantes y receptores-dominados ninguna seducción ni resistencia, sólo la pasividad del consumo y la alienación descifrada en la inmanencia de un mensaje-texto por el que no pasaban los conflictos, ni las contradicciones y mucho menos las luchas.

Desde mediados de los setenta se abre paso otra figura precedida de este discurso: “Ya está bien de ideología y de denuncias, seamos serios y empecemos a hacer ciencia”. Entramos así en la segunda etapa que podemos denominar *cientifista*, ya que en ella el paradigma hegemónico se reconstruye en base al *modelo informacional* y a un *revival positivista* que prohíbe llamar problemas a todo aquello para lo que no tengamos un método. La crisis que después de los golpes militares en el Cono Sur atraviesan las izquierdas latinoamericanas, con su secuela de desconcierto y de repliegue político, sería un buen caldo de cultivo para el chantaje cientifista. El cortocircuito teórico que se produjo podría describirse así: los procesos de comunicación ocupan cada día un lugar más estratégico en nuestra sociedad, puesto que, con la información-materia prima, se ubican ya en el espacio de la producción y no sólo en el de la circulación. Pero el estudio de esos procesos se halla aún preso de una dispersión disciplinar y metodológica tal que nos hace imposible saber con objetividad qué es lo que ahí está pasando. Estamos entonces urgidos de una teoría capaz de ordenar el campo y delimitar los objetos. Y bien, esa teoría existe ya, sólo que su elaboración ha tenido lugar en un espacio algo alejado de las preocupaciones de los críticos: en el de la ingeniería, y se llama *teoría de la información*. Definida como “transmisión de información”, la comunicación encontró en esa teoría un marco de conceptos precisos, de deslindes metodológicos e incluso de propuestas operativas, todo ello avalado por la “seriedad” de las matemáticas y el prestigio de la cibernética capaces de ofrecer un modelo incluso a la estética. El modelo informacional entra entonces a adueñarse del campo, abonado como estaba por un funcionalismo que sobrevivió en la propuesta estructuralista y en cierto marxismo<sup>126</sup>.

Si al modelo semiótico, al del análisis centrado en mensajes y códigos, le faltó un entramado de conceptos capaz de abarcar el campo y deslindarlo sin amalgamas, el deslinde

operado por el modelo informacional deja demasiadas cosas fuera. Y no sólo la cuestión del sentido, sino la del poder. Queda fuera toda la gama de preguntas que vienen de la información como proceso de comportamiento colectivo. Queda fuera el conflicto de intereses que juegan en la lucha por informar, producir, acumular o entregar información, y por consiguiente los problemas de la desinformación y del control. Y al dejar fuera del análisis las condiciones sociales de producción del sentido, lo que el modelo informacional elimina es el análisis de las luchas por la hegemonía, esto es, por el discurso que “articula” el sentido de una sociedad.

Ahora bien, el modelo informacional llega ahí no en base a lo que dice, sino a lo que presupone. Y a ese nivel de los presupuestos es donde se halla la complicidad del modelo semiótico dominante con el informacional: en una “economía” según la cual las dos instancias del circuito —emisor y receptor— se presuponen situadas sobre el mismo plano y el mensaje circula entre instancias homólogas. Lo que implica no sólo el idealismo, contra el que ya Lacan planteó la cuestión del código como espacio de dominio revestido de “encuentro”, sino la presunción de que el máximo de comunicación funciona sobre el máximo de información y éste sobre la univocidad del discurso<sup>127</sup>. Con lo que se hace impensable todo lo que en la comunicación no es reducible ni homologable a transmisión y medición de información, o porque no cabe —como un baile o un ritual religioso— en el esquema emisor/mensaje/receptor, o porque introduce una asimetría tal entre los códigos del emisor y el receptor que hace estallar la linealidad en que se basa el modelo.

Por otro lado, el paradigma hegemónico se sustenta en una fragmentación del proceso, que es a su vez convertida en garantía de rigor y criterio de verdad. Esa fragmentación homologa el proceso de comunicación al de transmisión de una información, mejor dicho, reduce aquél a éste. De ahí que convierta en verdad metodológica la *separación* entre el análisis del *mensaje* —ya sea éste análisis de contenido o de expresión, de estructuras textuales u operaciones discursivas— y el análisis de la *recepción* concebida llana o sofisticadamente como indagación acerca de los efectos o de la reacción. En todo caso la fragmentación a la que es sometido, y desde la que es pensado el proceso de comunicación, controla reductoramente el tipo de preguntas formulables delimitando así el universo de lo investigable y los modos de acceso a los problemas.

Pero la verdadera envergadura teórica de la racionalidad informacional reside en su noción de conocimiento: “acumulación de información más clasificación”. La tendencia es entonces a dejar sin sentido las contradicciones por considerarlas no como expresiones de conflictos, sino como residuos de ambigüedad. Nos hallamos ante una racionalidad que disuelve “lo político”. Pues lo político es justamente la asunción de la opacidad de lo social en cuanto realidad conflictiva y cambiante, asunción que se realiza a través del incremento de la red de mediaciones y de la lucha por la construcción del sentido de la convivencia social. De manera que si el primer modelo se resolvía en una concepción instrumental de los medios, este segundo termina en una disolución tecnocrática de lo político. “Si los problemas sociales son transformados en problemas técnicos, habría una y sólo una solución. En lugar de una decisión política entre distintos objetivos sociales posibles, se trataría de una solución tecno-científica acerca de los medios correctos para lograr una finalidad prefijada. Para ello es posible prescindir del debate público; no cabe someter un hecho técnico o una ‘verdad científica’ a votación. El ciudadano termina reemplazado por el experto”<sup>128</sup>. Ahí es donde el cortocircuito señalado halla su punto de cierre: la centralidad de los procesos de comunicación en nuestra sociedad *significa*, para la racionalidad informática, la disolución de la realidad de lo político.

### *Cultura y política: las mediaciones constitutivas*

No son únicamente los límites del modelo hegemónico los que nos han exigido cambiar de paradigma. Fueron los tercetos hechos, los procesos sociales de América Latina, los que nos están cambiando el “objeto” de estudio a los investigadores de comunicación. Para percibir esto no hay más que ojear los títulos de seminarios y congresos latinoamericanos sobre comunicación en estos últimos cinco años y constatar la presencia obsesiva de los términos “transnacionalización”, “democracia”, “cultura” y “movimiento popular”. Con la *cuestión transnacional* lo que es nombrado no es la mera sofisticación del viejo imperialismo, sino una nueva fase en el desarrollo del capitalismo, en la que justamente el campo de la comunicación entra a jugar un papel decisivo. Lo que aparece en juego ahora no es la imposición de un modelo económico, sino el “salto” a la inter-

nacionalización de un *modelo político*. Lo cual obliga a abandonar la concepción que se tenía de los modos de lucha contra la “dependencia”, pues “es muy distinto luchar por independizarse de un país colonialista en el combate frontal con un poder geográficamente definido, a luchar por una identidad propia dentro de un sistema trasnacional, difuso, complejamente interrelacionado e interpenetrado”<sup>129</sup>. Y como la trasnacionalización juega primordialmente en el campo de las tecnologías de comunicación —satélites, telemática—, de ahí que sea en el campo de la comunicación donde la cuestión nacional encuentra ahora su punto de fusión. Y ello tanto en el cuadro de las relaciones de clases como en el de las relaciones entre pueblos y étnias que convierten a *la Nación* en un foco de contradicciones y conflictos inéditos. Conflictos cuya validez social no cabe en las fórmulas políticas tradicionales, ya que están dando nacimiento a nuevos actores sociales que ponen en cuestión la cultura política tradicional tanto en la derecha como en la izquierda. ¿De qué conflictos se trata? No sólo de aquellos obvios que aparecen como el costo social que acarrea la pauperización creciente de las economías nacionales y el desnivel por tanto siempre mayor de las relaciones económicas internacionales, sino de aquellos otros conflictos que la nueva situación produce o saca a flote y que se sitúan en la intersección de la crisis de una cultura política y el nuevo sentido de las políticas culturales. Se trata de una percepción nueva del problema de la identidad —por más ambiguo y peligroso que el término parezca hoy— de estos países y del subcontinente. Puesto que la identidad no hace frente únicamente a la homogeneización descarada que viene de lo trasnacional, sino a aquella otra, que enmascarada, viene de lo nacional en su negación, deformación y desactivación de la pluralidad cultural que constituye a estos países.

La nueva percepción del problema de la identidad, en conflicto no sólo con el funcionamiento de lo trasnacional, sino con el chantaje en que opera frecuentemente lo nacional, aparece inscrita en el movimiento de profunda transformación de lo político que conduce en las izquierdas latinoamericanas a una concepción ya no meramente táctica, sino estratégica de la *democratización*, esto es, en cuanto espacio de transformación de lo social<sup>130</sup>. Frente a las propuestas que orientaron el pensamiento y la acción de las izquierdas hasta mediados de los años setenta —organización excluyente del proletariado, la política como totalización, la denuncia de la trampa parlamentaria burguesa<sup>131</sup>—, en los últimos años se abre camino otro proyecto ligado

estrechamente al *redescubrimiento de lo popular*, al nuevo sentido que esa noción cobra hoy: revalorización de las articulaciones y mediaciones de la sociedad civil, sentido social de los conflictos más allá de su formulación y sintetización política y reconocimiento de experiencias colectivas no encuadradas en formas partidarias. Lo que se halla en proceso de cambio es la concepción misma que se tenía de los *sujetos políticos*. A una concepción substancialista de las clases sociales, como entidades que reposan sobre sí mismas, autosuficientes, corresponde una visión del conflicto social como manifestación de los atributos de los actores. Pero entonces “el proceso político, en sentido estricto, no sería productivo, no generaría nada sustancialmente nuevo”<sup>132</sup>. Y sin embargo las relaciones de poder tal y como se configuran en cada formación social no son mera expresión de atributos, sino producto de conflictos concretos y de batallas que se libran en el campo económico y en el terreno de lo simbólico. Porque es en ese terreno donde se articulan las interpelaciones desde las que se constituyen los sujetos, las identidades colectivas. “¿Cómo reflexionar la práctica política —se pregunta Lechner— al margen de los lazos de arraigo colectivo y de pertenencia afectiva que desarrollamos día a día?”<sup>133</sup> Pero desenmascarar el sustancialismo racionalista desde el que eran pensados los actores sociales es poner al descubierto aquella visión fatalista de la historia que cobija la concepción instrumental de la política. La cuestión de fondo entonces es que “no existe una ‘solución objetiva’ a las contradicciones de la sociedad capitalista. Por consiguiente se trata de elaborar las alternativas posibles y de seleccionar la opción deseada. El desarrollo no se guía por soluciones objetivas. Por tanto hay que elaborar y decidir continuamente los objetivos de la sociedad. Eso es hacer política”<sup>134</sup>.

En la convergencia del nuevo sentido que adquieren los procesos de transnacionalización con la nueva concepción que cobra lo político, emerge en América Latina una valoración nueva, profundamente nueva de *lo cultural*. No faltan quienes piensen que esa valoración es sospechosa: estaría encubriendo la evasión política resultante de la incapacidad para hacer frente a la crisis de las instituciones y los partidos. Esa sospecha acierta para aquellos casos en que “se hace cultura mientras no puede hacerse política”. Pero algo radicalmente distinto se produce cuando lo cultural señala la percepción de dimensiones inéditas del conflicto social, la formación de nuevos sujetos —regionales, religiosos, sexuales, generacionales— y formas



nuevas de rebeldía y resistencia. Reconceptualización de la cultura que nos enfrenta a la existencia de esa otra experiencia cultural que es la popular, en su existencia múltiple y activa no sólo en su memoria del pasado, sino en su conflictividad y creatividad actual. Pensar los procesos de comunicación desde ahí, desde la cultura, significa dejar de pensarlos desde las disciplinas y desde los medios. Significa romper con la seguridad que proporcionaba la reducción de la problemática de comunicación a la de las tecnologías.

Venimos de una investigación en comunicación que pagó durante mucho tiempo su derecho a la inclusión en el campo de las legitimidades teóricas con el precio de la subsidiaridad a unas disciplinas, como la psicología o la cibernética, y que ahora se apresta a superar esa subsidiaridad a un precio mucho más caro aún: el del vaciado de su especificidad histórica por una concepción radicalmente instrumental como aquella que espera que las transformaciones sociales y culturales serán efecto de la mera implantación de innovaciones tecnológicas. La posibilidad de enfrentar adecuadamente esa coartada pasa por la capacidad de comprender que “el funcionamiento del aparato tecnológico-institucional que se está preparando con la reconversión depende en gran medida de una reconversión paralela de la utilización social de la cultura. Por esa razón un conflicto, hasta ahora tenido por superestructural, se va a solventar a nivel de la estructura misma de producción”<sup>135</sup>. Pasa entonces más que por unas “políticas de comunicación”, por una renovación de la cultura política capaz de asumir lo que hoy está en juego en las políticas culturales. En las que no se trata tanto de la administración de unas instituciones o la distribución de unos bienes culturales, sino de “un principio de organización de la cultura, algo interno a la constitución de lo político, al espacio de producción de un sentido del orden en la sociedad, a los principios de reconocimiento mutuo”<sup>136</sup>.

La historia de las relaciones entre política y cultura está llena de trampas tendidas de parte y parte. Desde una concepción espiritualista de la cultura que ve en la política una contaminación por la intrusión de intereses materiales, y desde una concepción mecanicista de la política que ve en la cultura únicamente el reflejo superestructural de lo que pasa realmente en otra parte. Desde una posición como desde la otra no cabe más relación que la instrumentación. “La verdad es que la política suprime la cultura como campo de interés desde el momento en que acepta una visión instrumental del poder. Poder son los

aparatos, las instituciones, las armas, el control sobre medios y recursos, las organizaciones. Tributaria de esa visión del poder, la política no ha podido tomar en serio la cultura, salvo allí donde se encuentra institucionalizada<sup>137</sup>. De ahí a convertir la política cultural en gestión burocrática, monopolio de agentes especializados no hay sino consecuencia lógica. Pero en los últimos años en América Latina una serie de hechos parecen apuntar hacia un nuevo tipo de comprensión de las relaciones entre política y cultura. Esos hechos son, según José Joaquín Brunner —uno de los investigadores latinoamericanos que mayor contribución ha hecho a la nueva visión de las políticas culturales—, tres: la experiencia en los países bajo regímenes autoritarios, de que los modos de resistir y de oponerse procedieron en buena parte de espacios fuera de los considerados en el análisis tradicional, como comunidades cristianas, movimientos artísticos, grupos de derechos humanos; la percepción de que aún el autoritarismo más brutal no se agota nunca en las medidas de fuerza ni responde únicamente a intereses del capital, sino que hay siempre un intento de cambiar el sentido de la convivencia social modificando el imaginario y los sistemas de símbolos; por último, el hecho de que la cultura merced a la dinámica de la escolarización y a la de los medios masivos se ha colocado en el centro de la escena política y social. Se abre así el debate a un horizonte de problemas nuevo en el que lo redefinido es tanto el sentido de la cultura como el de la política, y en el que la problemática de la comunicación entra no solamente a título temático y cuantitativo —los enormes intereses económicos que mueven las empresas de comunicación—, sino cualitativo: en la redefinición de la cultura es clave *la comprensión de su naturaleza comunicativa*. Esto es, su carácter de proceso productor de significaciones y no de mera circulación de informaciones y por tanto, en el que el receptor no es un mero decodificador de lo que en el mensaje puso el emisor, sino un productor también.

Es en el cruce de esas dos líneas de renovación —la que viene de inscribir la cuestión cultural al interior de lo político y la comunicación en la cultura— donde aparece en todo su espesor el desafío que representa la industria cultural. Porque si no se trata de revivir dirigismos autoritarios tampoco “la expansión de la pluralidad de voces en la democracia pueda entenderse como una ampliación de clientelas de los consumos culturales”<sup>138</sup>. Lo que ya no tendrá sentido es seguir diseñando políticas que escindan lo que pasa en la Cultura —con mayúscula— de lo que

pasa en las masas —en la industria y los medios masivos de comunicación—. No pueden ser políticas aparte, puesto que lo que pasa culturalmente a las masas es fundamental para la democracia, si es que la democracia tiene aún algo que ver con el pueblo.

### 3. Mapa nocturno para explorar el nuevo campo

Sabemos que la lucha a través de las mediaciones culturales no da resultados inmediatos ni espectaculares. Pero es la única garantía de que no pasemos del simulacro de la hegemonía al simulacro de la democracia: evitar que una dominación derrotada resurja en los hábitos cómplices que la hegemonía instaló en nuestro modo de pensar y relacionarnos.

N. García Canelini

Perdidas las seguridades que procuraba la inercia y desplazados los linderos que demarcaban las instancias, es el mapa de los “conceptos básicos”, de que habla Willians, el que necesitamos rehacer. Pero no creo que ello sea posible sin *cambiar de lugar*, sin cambiar el lugar desde el que se formulan las preguntas. Es lo que expresa en los últimos años la tendencia a colocar preguntas que rebasan la “lógica diurna”<sup>139</sup> y la desterritorialización que implica el asumir los *márgenes* no como tema sino como enzima. Con lo cual no se trata de “carnavalizar” la teoría<sup>140</sup> —y no es que no lo necesite—, sino de aceptar que los tiempos no están para la síntesis, que la razón apenas nos da para sentir y barruntar que hay zonas en la realidad más cercana que están todavía sin explorar. Como dice Laclau, “hoy advertimos que la historicidad de lo social es más profunda que aquello que nuestros instrumentos teóricos nos permiten pensar y nuestras estrategias políticas encauzar”<sup>141</sup>. Las tentaciones al apocalipsis y la vuelta al catecismo no faltan, pero la más secreta tendencia parece ir en otra dirección: la de avanzar a tientas, sin mapa o con sólo un mapa *nocturno*. Un mapa para indagar no otras cosas, sino la dominación, la producción y el trabajo, pero desde el otro lado: el de las brechas, el consumo y el placer. Un mapa no para la fuga, sino para el reconocimiento de la situación desde las mediaciones y los sujetos.

## *Acerca de la cotidianidad, el consumo y la lectura*

“La óptica del mercado permea no sólo la sociedad, sino también las explicaciones sobre la sociedad”<sup>142</sup>. Y eso explica por qué las teorías críticas han privilegiado las dimensiones que tienen que ver con la figura del trabajador-productor de mercancías no solamente a la hora de comprender su situación, sino también a la hora de despertar su conciencia. De la misma forma en que a la mayoría de las organizaciones de izquierda lo que verdaderamente les interesó de la vida de las clases populares es lo que tenía que ver con las acciones de reivindicación y las asociaciones que organizan esa lucha. Todo el resto, las prácticas de que está hecho el vivir cotidiano, con las que enfrentan la subsistencia y llenan de sentido su vida, fueron consideradas más bien obstáculos a la toma de conciencia y a una acción políticamente consecuente. “Su concepción de la familia es tenida por conservadora; sus tradiciones, resquicios fragmentarios de una cultura rural y precapitalista; sus gustos están moldeados por la influencia de los medios masivos, su ocio no pasa de ser un escapismo, su religiosidad, un factor de alienación, y sus proyectos de vida, tentativas frustradas de ascenso social”<sup>143</sup>. La cotidianidad que no está inscrita inmediata, directamente en la estructura productiva es de ese modo despolitizada, considerada irrelevante, in-significante. Y sin embargo los relatos que empiezan a contar lo que pasa por dentro de la vida del barrio popular, los que tratan no de evaluar, sino de comprender el funcionamiento de la socialidad popular nos abren a otra realidad. En la que, ¡escándalo!, el apego de los sectores obreros a la familia no aparece necesariamente ligado, o al menos no únicamente, a la conservación del pasado, sino más bien —como lúcida y valientemente plantea E. Durham— a “la superación de un estado generalizado de desorganización familiar asociado a una explotación mucho más brutal y directa de la forma de trabajo”<sup>144</sup>.

En la percepción popular el espacio doméstico no se agota en las tareas de la reproducción de la fuerza de trabajo. Por el contrario, y frente a un trabajo cercado por la monotonía y despojado de cualquier actividad creativa, el espacio doméstico representa y posibilita un mínimo de libertad y de iniciativa. Del mismo, no toda forma de consumo es interiorización de los valores de las otras clases. El consumo puede hablar y habla en

los sectores populares de sus justas aspiraciones a una vida más digna. No toda búsqueda de ascenso social es arribismo, puede ser forma de protesta y expresión de algunos derechos elementales. De ahí la necesidad grande de una concepción no reproductivista ni culturalista del consumo, capaz, de ofrecer un marco a la investigación de la comunicación/cultura desde lo popular, esto es, que nos permita una comprensión de los diferentes modos de apropiación cultural, de los diferentes usos sociales de la comunicación.

En varios de sus últimos trabajos N. García Canclini ha ido reuniendo elementos para la configuración de ese marco<sup>145</sup>, siguiendo de cerca la concepción de Bourdieu pero rebasándola para dar entrada a la *praxis*, a la transformación y sus formas de producción en las culturas populares de América Latina. Hemos de comenzar por ubicar el verdadero alcance de lo que buscamos, su diferencia con las teorías funcionalistas de la recepción: "No se trata sólo de medir la distancia entre los mensajes y sus efectos, sino de construir un análisis integral del consumo, entendido como *el conjunto de los procesos sociales de apropiación de los productos*"<sup>146</sup>. Ni estamos en el terreno de la tan denostada "compulsión consumista" ni en el del repertorio de actitudes y gustos que recogen y clasifican las encuestas de mercado, pero tampoco en el gaseoso mundo de la simulación y el simulacro baudrillardiano. El espacio de la reflexión sobre consumo es el espacio de las prácticas cotidianas en cuanto *lugar de interiorización muda de la desigualdad social*<sup>147</sup>, desde la relación con el propio cuerpo hasta el uso del tiempo, el hábitat y la conciencia de lo posible en cada vida, de lo alcanzable e inalcanzable. Pero lugar también de la impugnación de esos límites y de expresión de los deseos, de subversión de códigos y movimientos de la pulsión y del goce. El consumo no es sólo reproducción de fuerzas, sino también producción de sentidos: lugar de una lucha que no se agota en la posesión de los objetos, pues pasa aún más decisivamente por los *usos* que les dan forma social y en los que se inscriben demandas y dispositivos de acción que provienen de diferentes competencias culturales.

Pueba de la significación de este nuevo terreno es la relevancia política que cobran hoy los "nuevos conflictos", las luchas contra las formas de poder que atraviesan, discriminando o reprimiendo, la vida cotidiana y las luchas por la apropiación de bienes y servicios. La articulación entre ambas se hizo bien clara en las historias que recogimos para estudiar lo popular urbano.

Otra vertiente teórica que es necesario integrar a esta reflexión es la nueva concepción de la *lectura*, desarrollada en América Latina especialmente en los trabajos de Beatriz Sarlo<sup>148</sup>, en los que llevando adelante las líneas de pensamiento de H. Robert Jauss se propone el abordaje de *los diversos lectores sociales posibles*. Si entendemos por lectura "la actividad por medio de la cual los significados se organizan en un sentido"<sup>149</sup>, resulta que en la lectura —como en el consumo— no hay sólo reproducción, sino producción también, una producción que cuestiona la centralidad atribuida al texto-rey y al mensaje entendido como lugar de la verdad que circularía en la comunicación. Poner en crisis esa centralidad del texto y del mensaje implica asumir como constitutiva la *asimetría* de demandas y de competencias que se encuentran y *negocian* a partir del texto. Un texto que ya no será maquina unificadora de la heterogeneidad, un texto ya no-lleño, sino espacio globular y atravesado por diversas trayectorias de sentido. Lo que a su vez le restituye a la lectura la legitimidad del *placer*. No a la lectura culta únicamente, a la lectura erudita, sino a cualquier lectura, a las lecturas populares con su placer de la repetición y el reconocimiento<sup>150</sup>. Y en el que hablan tanto el goce como la *resistencia*: la obstinación del gusto popular en *una narrativa* que es a la vez materia prima para los formatos comerciales y dispositivo activador de una competencia cultural, terreno en el que luchan a ratos y a ratos negocian la lógica mercantil y la demanda popular. Lo que sigue es un mapa nocturno para explorar ese terreno en la encrucijada que conforman en América Latina televisión y melodrama.

### *La televisión desde las mediaciones*

En un momento en que el *medio* televisión se halla en el centro de las transformaciones que vienen de la informática, los satélites, la fibra óptica, etcétera, una propuesta como la que vamos a dibujar parecerá a no pocos anacrónica. Nos atrevemos no obstante a formularla porque estamos convencidos que si el medio está en trance de sufrir numerosos cambios, la *mediación*<sup>151</sup> desde la que ese medio opera social y culturalmente no parece estar sufriendo en América Latina modificaciones de fondo. Ni los miles de videograbadoras que invaden anualmente el mercado, ni las antenas parabólicas sembradas a lo largo de la ciudad, ni la red de cable, están afectando sustancialmente al

modelo de producción de televisión que conocemos. Y en cuanto a la relación de los “usuarios” con la televisión, en lo que respecta a las grandes mayorías, no es sólo en América Latina, también en Europa los cambios en la oferta, pese a la propaganda sobre la descentralización y pluralización, parecen ir en la dirección de ahondar la estratificación social, pues la oferta diferenciada de los productos de vídeo se halla ligada a las capacidades adquisitivas de los individuos<sup>152</sup>. Lo único que parece importar decisivamente a los productores y “programadores” de las tecnologías de vídeos es la innovación tecnológica, mientras que el uso social de aquellas potencialidades técnicas parece caer fuera de su interés<sup>153</sup>. Paradójicamente la modificación que parece afectar más en profundidad a la televisión que tenemos iría en la línea que busca nuestra propuesta: “Hay que abandonar el *mediacentrismo*, ya que el sistema de los *media* está perdiendo en parte su especificidad para convertirse en elemento integrante de otros sistemas de mayor envergadura, como el económico, cultural y político”<sup>154</sup>. Sólo que en América Latina el abandono del mediacentrismo se está produciendo menos por el impacto de la reconversión industrial de los medios —su función comunicativa relegada a producto residual de las opciones económico-industriales—, que por la fuerza con que los movimientos sociales hacen visibles las mediaciones. Por esto en lugar de hacer partir la investigación del análisis de las *lógicas* de la producción y la recepción, para buscar *después* sus relaciones de imbricación o enfrentamiento, proponemos partir de las *mediaciones*, esto es, de los lugares de los que provienen las constricciones que delimitan y configuran la materialidad social y la expresividad cultural de la televisión. A modo de hipótesis, que recoge y da forma a una serie de búsquedas convergentes, aunque muchas de ellas no tengan por “objeto” la televisión, se proponen tres lugares de mediación: la cotidianidad familiar, la temporalidad social y la competencia cultural.

### *La cotidianidad familiar*

Si la televisión en América Latina tiene aún a la familia como *unidad básica de audiencia* es porque ella representa para las mayorías la *situación primordial de reconocimiento*. Y no puede entenderse el modo específico en que la televisión interpela a la familia sin interrogar la cotidianidad familiar en

cuanto lugar social de una interpelación fundamental para los sectores populares. Escándalo, como apuntábamos más atrás, para una intelectualidad que se complace en denunciar los aspectos represivos de la organización familiar y para una izquierda que no ve en ello sino lo que tiene de contaminación de la ideología burguesa, el análisis crítico de la familia ha sido hasta ahora incapaz de pensar la mediación social que ella constituye. Ámbito de conflictos y de fuertes tensiones, la cotidianidad familiar es al mismo tiempo “uno de los pocos lugares donde los individuos se confrontan como personas y donde encuentran alguna posibilidad de manifestar sus ansias y frustraciones”<sup>154</sup>.

Rompiendo con las manidas consideraciones moralistas —la televisión corruptora de las tradiciones familiares— y con una filosofía que le atribuye a la televisión una función puramente especular, empieza a abrirse paso una concepción que ve en la familia uno de los espacios claves de lectura y de codificación de la televisión<sup>155</sup>. Sin embargo la mediación que la cotidianidad familiar cumple en la configuración de la televisión no se limita a lo que puede examinarse desde el ámbito de la recepción, pues inscribe sus marcas en el discurso televisivo mismo. De la familia como espacio de las *relaciones cortas* y de la *proximidad*, la televisión asume y forja dos dispositivos claves: la simulación del contacto y la retórica de lo directo<sup>156</sup>.

Denominamos *simulación del contacto* los mecanismos mediante los cuales la televisión especifica su modo de comunicación organizándola sobre el eje de la función *fática* (Jacobson), esto es, sobre el mantenimiento del contacto. Función que juega no solamente por la dispersión de la atención que se presenta en la cotidianidad privada —frente a la concentración de la atención en la sala pública y oscura del cine—. Se trata de algo menos psicológico, y que requeriría el aporte de la antropología para su estudio, de la irrupción del mundo de la ficción y del espectáculo en el espacio de la cotidianidad y la rutina<sup>157</sup>. Y la necesidad entonces de intermediarios que faciliten el tránsito entre realidad cotidiana y espectáculo ficcional. Dos intermediarios básicos se da la televisión: un *personaje* sacado del espectáculo popular, el animador o presentador, y un *tono* que proporciona el clima requerido, el coloquial. El presentador-animador en la televisión —que se halla presente en los informativos, en los concursos, en los musicales, en los educativos y hasta en los “culturales” para subrayarlos—, más que un transmisor de informaciones es en verdad un *interlocutor* o, mejor, el



que interpela a la familia convirtiéndola en su interlocutor. De ahí su tono *coloquial* y la simulación permanente de un diálogo que no se agota en un remedo del clima "familiar". Durante mucho tiempo se criticó la *predominancia de lo verbal* en la televisión latinoamericana como la mejor prueba de su subdesarrollo: era radio con algunas imágenes. Pero hoy, cuando el desarrollo técnico y expresivo de la televisión en no pocos de nuestros países hace imposible esa explicación empezamos a sospechar que la predominancia de lo verbal en la televisión se inscribe en la necesidad de supeditar la lógica visual a la lógica del contacto, puesto que es ella la que articula el discurso televisivo sobre el eje de la relación corta y la preeminencia de la palabra en unas culturas fuertemente orales.

Por *retórica de lo directo* entendemos el dispositivo que organiza el espacio de la televisión sobre el eje de la *proximidad* y la *magia del ver*, en oposición al espacio cinematográfico dominado por la distancia y la magia de la *imagen*. En el cine la función comunicativa central es la poética —y ello, al menos como intención, hasta en los films más baratos—, esto es, la transfiguración arquetípica de la realidad. De ahí, que aún atrapado por el argumento, aún fascinado por los rostros en primer plano, el espectador sea mantenido distante. Los objetos, las acciones y los rostros en el cine se cargan de valor simbólico. Hablando del rostro de Greta Garbo, Barthes sintetizó así la magia del cine y de su espacio *propio*: "El rostro constituía una suerte de estado absoluto de la carne que no se podía alcanzar ni abandonar"<sup>158</sup>. Frente a ese espacio, fascinante y por tanto alejador, el espacio de la televisión está dominado por la magia del ver: por una proximidad construida mediante un montaje no expresivo, sino funcional y sostenida en base a la "toma directa", real o simulada. En la televisión la visión que predomina es la que produce la sensación de *inmediatez*, que es uno de los rasgos que hacen la forma de lo cotidiano. Y ello incluso en la publicidad pues ella es la *síntesis* de la cotidianidad y el espectáculo, aunque ella viva en un equilibrio inestable que le da un aire trasgresor. En la televisión nada de rostros misteriosos ni con demasiado encanto, los rostros de la televisión serán cercanos, amigables, ni fascinantes ni chabacanos. Proximidad de los personajes y los acontecimientos: un discurso que *familiariza* todo, que torna "cercano" hasta lo más distante y que se hace así incapaz de enfrentarse a los prejuicios más "familiares". Un discurso que produce eso desde la forma misma en que organiza las imágenes: de manera que produzcan la

mayor transparencia, o sea, en términos de simplicidad, claridad y economía narrativa. La marca de la hegemonía trabaja ahí, en esa forma, en la construcción de una interpelación que habla a la gente *desde* los dispositivos que dan *forma* a una cotidianidad familiar, que no es únicamente subproducto de la pobreza y las artimañas de la ideología, sino *espacio* de algunas formas de relación primordial y de algunas vivencias no por ambiguas menos fundamentales.

### *La temporalidad social*

Mientras en nuestra sociedad el tiempo productivo, el valorado por el capital, es el tiempo que “corre” y que se mide, el otro, del que está hecha la cotidianidad, es un tiempo repetitivo, que comienza y acaba para recomenzar, un tiempo hecho no de unidades contables, sino de fragmentos<sup>159</sup>. ¿Y la matriz cultural del tiempo que organiza la televisión no es acaso esa: la de la repetición y el fragmento? ¿Y no es insertándose en el tiempo del ritual y la rutina como la televisión inscribe la cotidianidad en el mercado? El tiempo en que organiza su programación la televisión contiene la *forma de la rentabilidad* y del *palinsesto*, de un entramado de géneros. Cada programa o, mejor, cada texto televisivo, remite su sentido al cruce de los géneros y los tiempos. En cuanto *género* pertenece a una familia de textos que se replican y reenvían unos a otros desde los diversos horarios del día y la semana. En cuanto *tiempo* “ocupado”, cada texto remite a la secuencia horaria de lo que le antecede y le sigue o a lo que aparece en el palinsesto otros días a la misma hora.

Mirado desde la televisión el tiempo del ocio cubre y desvela la forma del tiempo del trabajo: la del fragmento y la serie. Decía Foucault que “el poder se articula directamente sobre el tiempo”<sup>160</sup>. Porque es en él donde se hace más visible el movimiento de unificación que atraviesa la diversidad de lo social. Así, *el tiempo de la serie* habla el idioma del sistema productivo —el de la estandarización— pero bajo él pueden oírse también otros idiomas: el del cuento popular y la canción con estribillo y el relato de aventura, aquella serialidad “propia de una estética donde el reconocimiento funda una parte importante del placer y es, en consecuencia, norma de valores de los bienes simbólicos”<sup>161</sup>. Y aún más, aquel que, según Benjamin, hace posible la

reproductibilidad técnica, aquel *sensorium* o experiencia cultural del nuevo público que nace con las masas.

Podría hablarse entonces de una *estética de la repetición* que, trabajando la variación de un idéntico o la identidad de varios diversos, “conjuga la discontinuidad del tiempo del relato con la continuidad del tiempo relatado”<sup>162</sup>. Lo que permite retomar lo dicho sobre la importancia del *sentimiento de duración* que inaugura el folletín del siglo XIX permitiendo al lector popular hacer tránsito entre el cuento y la novela “sin perderse”. La serie y los géneros hacen ahora la mediación entre el tiempo del capital y el tiempo de la cotidianidad. Pero esto será tematizado especialmente un poco más adelante.

### *La competencial cultural*

Pocos malentendidos tan pertinaces y enredados como el que sostiene y en el que desemboca la relación televisión/cultura. De un lado, los *críticos* mirando la televisión desde el paradigma del arte —que para ellos sería lo único que merece la pena llamarse cultura— y denunciando día tras día con los mismos cansados argumentos la *decadencia cultural* que representa y entrafia la televisión. Los pocos de entre ellos que se arriesgan a salir de la denuncia y pasar a la acción proponen una *elevación* cultural de la televisión que se materializa casi siempre en un didactismo insoportable. De otro lado, los folklóricos situando la verdadera cultura en el pueblo, pero en el pueblo-pueblo, o sea, en el que conserva la verdad sin contaminaciones ni mestizajes, es decir, sin historia. ¿Su propuesta cultural? Hacer televisivo *el patrimonio* de danzas y canciones, de vestuarios e iconografías nacionales. Sobre otro eje, aparece la oposición entre los comerciantes, defendiendo populistamente las *demandas* que la colectividad manifiesta a través de las encuestas que miden las audiencias, y el sector público paternalistamente hablando en nombre de las verdaderas *necesidades* culturales de la gente<sup>163</sup>.

Lo peor del enredo es que acaba tapando el culturalismo en que se mueven todas esas visiones y propuestas al situarse por fuera del sentido social que tienen las diferencias culturales y encubriendo así los intereses de que está cargada la idea misma de cultura que manejan. En ningún otro lugar quizá como en la televisión el contradictorio significado de *lo masivo* se hace tan explícito y desafiante: la juntura quizás inestricable

de lo que en ello es desactivación de las diferencias sociales y, por tanto, integración ideológica, y lo que en lo masivo hay de presencia de una matriz cultural y de un *sensorium* que asquea a las élites. Desconocer esa tensión no viendo sino la eficacia del mecanismo integrador y el juego de los intereses comerciales es lo que ha justificado, y sigue justificando, que a la hora de pensar las políticas culturales ni desde los gobiernos ni desde la oposición se incluya en ellas a la televisión. La televisión no sería un asunto de cultura, sólo de comunicación. Y como prueba arguyen: ¿dónde están las *obras* valiosas que ha producido la televisión? ¿Acaso esas versiones de los clásicos que hacen los ingleses o esos melodramas pseudohistóricos de los norteamericanos? Y otra vez, como planteara Benjamin a propósito de la fotografía, los mandarines de la Cultura seguirán preguntándose si acaso la televisión puede ser considerada cultura mientras, nos guste o no y para bien o para mal, es la noción misma de cultura, su significación social, la que está siendo modificada por lo que se produce en y el modo de reproducir de la televisión.

Escapando a esa ceguera, un trabajo extraño y pionero de P. Fabri introducía hace ya unos años en el debate algunas claves para la comprensión de la especificidad cultural de lo masivo que sin desconocer la caracterización de Abraham A. Moles<sup>164</sup> va más allá de su funcionalismo sistémico. He aquí el planteamiento básico de Fabri: “Mientras en la cultura culta la obra está, al menos hoy, en contradicción dialéctica con su género, en la cultura de masa la regla ‘estética’ es aquella de la mayor adecuación al género. Se podría afirmar que el género es justamente la unidad mínima del contenido de la comunicación de masa (al menos a nivel de la ficción pero no solamente) y que la demanda de mercados de parte del público (y del medio) a los productores se hace a nivel del género. Para los investigadores es a través de la percepción del género como se accede al sentido latente de los textos massmediáticos”<sup>165</sup>. A la base de esta propuesta es la tipología de las culturas elaborada por Yuri M Lotman<sup>166</sup> la que encontramos: su diferenciación entre una cultura *gramaticalizada* —aquella que remite la intelección y fruición de una obra a las reglas explícitas de la gramática de su producción— y una cultura *textualizada*: en la que el sentido y el goce de un texto remite siempre a otro texto, y no a una gramática, como sucede en el folklore, en la cultura popular, en la cultura de masa. De la misma manera que la mayoría de la gente va a ver cine, esto es, un film policíaco o de ciencia-ficción

o de aventuras, del mismo modo la dinámica cultural de la televisión actúa por *sus géneros*. Desde ellos activa la competencia cultural y a su modo da cuenta de las diferencias sociales que la atraviesan. Los géneros, que articulan narrativamente las serialidades, constituyen una mediación fundamental entre las lógicas del sistema productivo y del sistema de consumo, entre la del formato y la de los modos de leer, de los usos.

### *Lógicas de la producción y de los usos*

Para que la entrada en la lógica, esto es, en *la estructura y la dinámica de la producción televisiva*, desde donde venimos, no signifique la recaída en una generalidad hueca, deberemos atenernos a un criterio: lo que importa es lo que configura las condiciones específicas de producción, lo que de la estructura productiva deja huellas en el formato, y los modos en que el sistema productivo —la industria televisiva— semantiza y recicla las demandas que vienen de los “públicos” y sus diferentes usos. Aparecen entonces una serie de instancias y de dispositivos concretos a estudiar. *La competitividad industrial* como capacidad de producción expresada en el grado de desarrollo tecnológico, capacidad de riesgo financiero para la innovación y grado de diversificación-especialización profesional de una empresa. Esa competitividad no debe ser confundida con la *competencia comunicativa* lograda en términos de reconocimiento por los públicos a los que se dirige y que ni está basada en la sola competitividad industrial ni es enteramente medible por los rating de audiencias. *Los niveles y fases de decisión* en la producción de cada género: quiénes, en qué momentos, y con qué criterios deciden lo que es producible. *Las ideologías profesionales* como componentes y campo de tensión entre las exigencias del sistema productivo, las reglas del género, las demandas sociales y la iniciativa y creatividad —las formas de resistencia— de los productores: directores, actores, escenógrafos, operadores, etcétera. *Las rutinas productivas* o la serialidad mirada desde los hábitos de trabajo que ella requiere, tanto en las exigencias de la rentabilidad sobre el tiempo de la producción y las formas de actuación, como en los esguinces por donde el “estilo” se incorpora a las prácticas de trabajo. Y por último, *las estrategias de comercialización*, que no son algo que se añada “después” para vender el producto, sino algo que ha puesto sus

huellas en la estructura del formato bien sea en la forma que toma el corte narrativo para la publicidad, en la que dicta su lugar en el palinsesto, o en los ingredientes diferenciales que introduce la diversificación de lo que sólo se verá “dentro” de un país o también fuera de él.

Para abordar *las lógicas* (en plural) *de los usos* debemos comenzar por diferenciar nuestra propuesta de aquel análisis denominado “de los usos y gratificaciones”. Puesto que de lo que tratamos es de sacar el estudio de la *recepción* del espacio acotado por una comunicación pensada en términos de mensajes que circulan, de efectos y reacciones, para reubicar su problemática en el campo de la cultura: de los *conflictos* que articula la cultura, de los *mestizajes* que la tejen y las *anacronías* que la sostienen, y en últimas del modo en que trabaja la hegemonía y las resistencias que moviliza, del rescate por tanto de los modos de apropiación y réplica de las clases subalternas. Hay sin embargo intentos por repensar desde la comunización el espacio de la recepción pero reubicándolo, como lúcidamente ha propuesto Miquel de Moragas, en el terreno de los retos que la transformación tecnológica le plantea a la democratización de la sociedad. Moragas introduce para ello la propuesta de una tipología en base a la noción de *ámbito de recepción*, que permite pensar los distintos tipos de competencia comunicativa en cuanto “activación o freno de la participación social, cuestión fundamental para una política democrática de los medios y que no consiste únicamente en la democratización de su control, sino también en la democratización de su uso”<sup>167</sup>

El plural de las lógicas del uso no se agota en la diferencia social de las clases, pero esa diferencia articula las otras. Los *habitus de clase* atraviesan los usos de la televisión, los modos de ver, y se hacen manifiestos —observable etnográficamente— en la organización del tiempo y del espacio cotidianos: ¿Desde qué espacios mira la gente el televisor: privados o públicos, la casa, el bar de la esquina, el club de barrio? ¿Y qué lugar *ocupa* el televisor en la casa: central o marginal, preside la sala en que se hace la vida “social” o se refugia en el dormitorio, o se esconde en el armario de donde se saca solamente para ver algo muy especial? La lectura de la topografía posibilita el establecimiento de una topología simbólica configurada por los usos de clase. Del mismo modo es posible trazar una tipología social de los tiempos: desde la pantalla encendida todo el día hasta el encendido sólo para ver el noticiario o la serie de la BBC, puede observarse una gama de usos que no tienen que ver únicamente

con la cantidad de tiempo dedicado, sino con el tipo de tiempo, con el significado social de este tiempo<sup>168</sup> y con el tipo de demanda que las diferentes clases le hacen a la televisión. Mientras hay una clase que a la televisión no le pide normalmente sino información, porque el entretenimiento y la cultura la busca en otros sitios —en el deporte, el teatro, el libro o el concierto—, hay otras clases que todo eso se lo piden a la televisión.

En los usos no habla sólo la clase social, habla también la *competencia cultural* de los diversos grupos que *atraviesa* las clases, por la vía de la educación formal en sus distintas modalidades, pero sobre todo los que configuran las étnias, las culturas regionales, los “dialectos” locales y los distintos mestizajes urbanos en base a aquellos. Competencia que vive de la *memoria* —narrativa, gestual, auditiva— y también de los *imaginarios* actuales que alimentan al sujeto social femenino o juvenil. El acceso a esos modos de uso pasa inevitablemente por un *ver con la gente* que permita explicitar y confrontar las modalidades diversas y las competencias que aquellas activan, y por los *relatos* —historias de vida— que nos los cuentan y dan cuenta de ellos.

Entre la lógica del sistema productivo y las lógicas de los usos median *los géneros*. Son sus reglas las que básicamente configuran los formatos y es en ellos donde ancla el reconocimiento cultural de los grupos. Claro que la noción de género que estamos trabajando tiene entonces poco que ver con la vieja noción literaria del género como “propiedad” de un texto, y muy poco también con la reducción a taxonomía que del género hizo el estructuralismo<sup>169</sup>. En el sentido en que estamos trabajando un género no es algo que le pase *al* texto, sino algo que pasa *por* el texto, pues es menos cuestión de estructura y combinatorias que de competencia. Asumimos entonces la propuesta de un equipo de investigadores italianos según la cual un género es ante todo una *estrategia de comunicabilidad*, y es como marcas de esa comunicabilidad que un género se hace presente y analizable en el texto<sup>170</sup>. La consideración de los géneros como hecho puramente “literario” —no cultural— y, desde el otro lado, su reducción a receta para la fabricación o etiqueta para la clasificación, nos han estado impidiendo comprender su verdadera función en el proceso y su pertinencia metodológica: clave para el análisis de los textos masivos y, en especial, de los televisivos.

En cuanto estrategias de interacción, esto es, “modos en que se hacen reconocibles y organizan la competencia comunicativa los destinadores y los destinatarios”<sup>171</sup>, el estudio de los

géneros no puede llevarse a cabo sin replantear la concepción misma que se ha tenido de comunicación. Pues su funcionamiento nos coloca ante el hecho de que *la competencia textual, narrativa, no se halla sólo presente, no es condición únicamente de la emisión, sino también de la recepción*. Cualquier telespectador *sabe* cuándo un texto/retrato ha sido interrumpido, conoce las formas posibles de completarlo, es capaz de resumirlo, de ponerle un título, de comparar y de clasificar unos relatos. Hablantes del “idioma” de los géneros, los telespectadores, como indígenas de una cultura textualizada, “desconocen” su gramática pero son capaces de hablarlo. Lo que a su vez implica un replanteamiento en el modo de aproximarnos a los textos de la televisión. Momentos de una *negociación*, los géneros no son abordables en términos de semántica o de sintaxis: exigen la construcción de una *pragmática* que es la que puede dar cuenta de cómo opera su reconocimiento en una comunidad cultural. Asimismo, el texto del género en un stock de sentido que presenta una organización más complexiva que molecular y que por tanto no es analizable siguiendo una lista de presencias, sino buscando la arquitectura que vincula los diferentes contenidos semánticos de las diversas materias significantes. Un género funciona constituyendo un “mundo” en el que cada elemento no tiene valencias fijas. Y más aún en el caso de la televisión, donde cada género se define tanto por su arquitectura interna como por su lugar en la programación: en la estructura horaria y en la trama del palinsesto. De ahí la tercera exigencia que acarrea el abordaje de los géneros: la necesidad de construir su sistema en cada país. Pues en cada país ese sistema responde a una configuración cultural, a una estructura jurídica de funcionamiento de la televisión, a un grado de desarrollo de la industria televisiva nacional y a unos modos de articulación con la transnacional.

### *Algunas señas de identidad reconocibles en el melodrama*

Viendo cómo vivimos en pleno melodrama —ya que el melodrama es nuestro alimento cotidiano—, he llegado a preguntarme muchas veces si nuestro miedo al melodrama (como sinónimo de mal gusto) no se debía a una deformación causada por las muchas lecturas de novelas psicológicas francesas escritas en los primeros años del siglo. Pero la realidad es que



algunos de los escritores que más admiramos jamás tuvieron miedo al melodrama. Ni Sábato ni Onetti temieron al melodrama. Y cuando el mismo Borges se acerca al mundo del gaucho o del compadrito, se acerca voluntariamente al ámbito de Juan Moreira y del tango arrabalero.

**Alejo Carpentier**

No es lo mismo el melodrama francés que el gringo, el soviético que el español, pero en cambio puede estudiarse la unidad melodramática latinoamericana que recorre el continente desde el Río Grande hasta la Patagonia, porque gimiendo, echando la culpa a los demás, cantando rancheras mexicanas o tangos argentinos cuando se emborracha, en eso se identifica plenamente el territorio.

**Hernando Salcedo**

Dos expresivas citas para introducirnos al género en que se reconoce la América Latina popular, y hasta la culta... cuando se emborracha. Ningún otro género, ni el de terror —y no es que falten motivos— ni el de aventuras —y no es que no haya grandes selvas y ríos— ha logrado cuajar en la región como el melodrama. Cómo si en él se hallara el modo de expresión más abierto al modo de vivir y sentir de nuestras gentes. Por eso más allá de tantas críticas y de tantas lecturas ideológicas, y también de las modas y los revivales para intelectuales, el melodrama sigue constituyendo un terreno precioso para estudiar la no contemporaneidad y los mestizajes de que estamos hechos. Porque como en las plazas de mercado, en el melodrama está todo revuelto, las estructuras sociales con las del sentimiento, mucho de lo que somos —machistas, fatalistas, supersticiosos— y de lo que soñamos ser, el robo de la identidad, la nostalgia y la rabia. En forma de tango o de telenovela, de cine mexicano o de crónica roja el melodrama trabaja en estas tierras una veta profunda de nuestro imaginario colectivo, y no hay acceso a la memoria hostórica ni proyección posible del futuro que no pase por el imaginario<sup>172</sup>. ¿De qué veta se trata? De aquella en que se hace visible la matriz cultural que alimenta el reconocimiento popular en la cultura de masa.

De los dos planos de significación, o isotopías, que articulan la noción de *reconocimiento*, el racionalismo imperante sólo

atribuye sentido a uno: al negativo. Pues en el plano del *conocer*, re-conocer es pura operación de redundancia, costo inútil. Y si a esa isotopía se la proyecta sobre la cuestión ideológica, entonces el resultado es todavía más radical: estamos en el reino de la alienación, aquel en que re-conocer consiste en des-conocer. Existe sin embargo otra matriz que atribuye al reconocer un muy otro sentido: aquel en que re-conocer significa *interpelar*, una cuestión acerca de los sujetos, de su modo específico de constituirse. Y no sólo los individuales, también los colectivos, los sociales, incluidos los sujetos políticos. Todos se hacen y rehacen en la trama simbólica de las interpelaciones, de los reconocimientos. Todo sujeto está sujeto a otro y es a la vez sujeto para alguien. Es la dimensión viva de la socialidad atravesando y sosteniendo la institucional, la del “pacto social”.

Ahora podemos retornar al melodrama, a lo que allí está en juego, que es el *drama del reconocimiento*<sup>173</sup>. Del hijo por el padre o de la madre por el hijo, lo que mueve la trama es siempre el desconocimiento de una identidad y la lucha contra los maleficios, las apariencias, contra todo lo que oculta y disfraza: una *lucha por hacerse reconocer*. ¿No estará ahí la conexión secreta del melodrama con la historia de este subcontinente? En todo caso el des-conocimiento del “contrato social” en el melodrama habla, y habla bien alto, del peso que para aquellos que en él se reconocen tiene esa otra *socialidad primordial* del parentesco, las solidaridades vecinales y la amistad. ¿Estará entonces desprovisto de sentido preguntarnos hasta qué punto el éxito del melodrama en estos países habla del fracaso de unas instituciones políticas que se han desarrollado des-conociendo el peso de esa otra socialidad, incapaces de asumir su densidad cultural?

Es claro que la comprensión de esa pregunta nos reubica en el ámbito de los movimientos sociales que hemos llamado más atrás “barriales” y en el sentido del cotidiano familiar en las culturas populares. Aquellas en que el tiempo familiar es “ese tiempo a partir del cual el hombre se piensa social, un hombre que es ante todo un pariente. De ahí que el tiempo familiar se reencuentre en el tiempo de la colectividad”<sup>174</sup>. De manera que entre el tiempo *de la historia* —que es el tiempo de la Nación y del mundo, el de los grandes acontecimientos que vienen a irrumpir en la comunidad— y el tiempo *de la vida* —que es el que va del nacimiento a la muerte de cada individuo y que jalonan los ritos que señalan el paso de una edad a otra—, el tiempo *familiar* es el que media y hace posible su comunicación. Dice Hoggart, a propósito no ya de campesinos alejados

del tiempo del progreso, sino de los sectores obreros en la ciudad, que “los acontecimientos no son percibidos más que cuando afectan la vida del grupo familiar”<sup>175</sup>. Una guerra es entonces percibida como “el tiempo en que murió el tío” y la capital como “el lugar donde vive la cuñada”. De ese modo familia y vecindaje —pues este último es hoy en los barrios populares de las grandes ciudades, dada la migración brutal, el desarraigo y la precaridad económica, una especie de “familia extensa”— representan en el mundo popular aún con todas sus contradicciones y conflictos los modos de la socialidad más verdadera.

Frente a esa concepción y esa vivencia, las transformaciones operadas por el capitalismo en el ámbito del trabajo y del ocio, la mercantilización del tiempo de la calle y de la casa y hasta de las relaciones más primarias, parecerían haber abolido aquella socialidad. En realidad no han hecho sino tornarla *anacrónica*. Pero esa anacronía es preciosa, es ella la que en “última instancia” le da sentido hoy al melodrama en América Latina —desde la permanencia de la canción romántica al surgimiento de la telenovela—, la que le permite mediar entre el tiempo de *la vida*, esto es, de una socialidad negada, económicamente desvalorizada y políticamente desconocida, pero culturalmente viva, y el tiempo *del relato* que la afirma y hace posible a las clases populares reconocerse en ella. Y desde ella, melodramatizando todo, vengarse a su manera, secretamente, de la abstracción impuesta por la mercantilización a la vida, de la exclusión política y la desposesión cultural.

¿Y dónde quedan entonces la alienación, la ideología y las argucias de los comerciantes? También ahí, formando parte de la trama de desconocimientos y reconocimientos. Trabajando no desde el exterior y menos aún como los “verdaderos” protagonistas de un drama en el que el *pobre* pueblo no sería otra vez más que coro. El coro se rebeló hace tiempo<sup>176</sup> y de esa rebelión habla a su modo el desconcertante placer que a las gentes del pueblo les sigue procurando el melodrama. “¿Qué masivo masoquismo, qué comportamiento suicida de clase puede explicar esa fascinación?”, se pregunta Michel Mattelart, y se responde preguntándose a su vez: “¿es posible que el poder de las industrias culturales no resida totalmente en los temas que tratan, en las anécdotas que ofrecen, que no serían más que epifenómenos del mensaje transmitido?”<sup>177</sup> Comenzamos a sospechar que sí, que lo que hace la fuerza de la industria cultural y lo que da sentido a esos relatos no se halla sólo en la ideología, sino en la

cultura, en la dinámica profunda de la memoria y del imaginario.

Como en los viejos tiempos del folletín, ahora, en su versión más nueva y más latinoamericana —tanto que junto con los grandes textos del realismo mágico, la *telenovela* es el otro producto cultural que Latinoamérica ha logrado exportar a Europa y a Estados Unidos—, el melodrama se halla más cerca de la *narración*, en el sentido que le diera Benjamin, que al de la novela, o sea, al libro, y más cerca de la literatura *dialógica*, tal como la entiende Bajtin, que de la monológica. Exploremos mínimamente esas pistas.

De la narración, el melodrama televisivo conserva una fuerte ligazón con la cultura de los cuentos y las leyendas<sup>178</sup>, la literatura de cordel brasileña<sup>179</sup>, las crónicas que cantan los corridos y los vallenatos<sup>180</sup>. Conserva la predominancia del relato, del *contar a*, con lo que ello implica de presencia constante del narrador estableciendo día tras día la continuidad dramática; y conserva también la apertura indefinida del relato, su apertura en el tiempo —se sabe cuándo empieza pero no cuándo acabará— y su porosidad a la actualidad de lo que pasa mientras dura el relato, y a las condiciones mismas de su efectuación. En una telenovela peruana la huelga de los taxistas de Lima, que se *cruzó* obstaculizando la grabación de unas escenas, se incorporó a la telenovela como un hecho de vida. Funcionamiento paradójico el de un relato que producido según las reglas más exigentes de la industria, e incorporado a la tecnología más avanzada, responde sin embargo a una lógica inversa a la que rige su modo de producción: la calidad de la comunicación que logra tiene poco que ver con la cantidad de información que proporciona.

Segunda pista: el melodrama como literatura dialógica o, según una versión brasileña que ahonda en la propuesta bajtiana, como *género carnavalesco*, aquel “donde autor, lector y personajes intercambian constantemente de posición”<sup>181</sup>. Intercambio que es *confusión* entre relato y vida, entre lo que hace el actor y lo que le pasa al espectador, seña de identidad de una otra experiencia literaria que se mantiene abierta a las reacciones, deseos y motivaciones del público. No en el sentido de transplantar al relato las cosas de la vida, pues “no es la representación de los datos concretos y particulares lo que produce en la ficción el sentido de la realidad, sino una cierta generalidad que mira para ambos lados y le da consistencia tanto a los datos  
7 particulares de lo real como al mundo ficticio”<sup>182</sup>. Que en esa

apertura y confusión se halla imbricada la lógica mercantil y que por ella pasan “funcionando” las estratagemas de lo ideológico, es algo innegable. Pero de afirmar ese entrecruzamiento de lógicas diferentes a disolver en los requerimientos del mercado cualquier huella de otra experiencia o matriz cultural, el trecho es además de metodológico, político. Y es sin duda otra cultura política la que puede aceptar que el melodrama sea a un mismo tiempo forma de recuperación de la memoria popular por el imaginario que fabrica la industria cultural y metáfora indicadora de los modos de presencia del pueblo en la masa.

A examinar algunos de esos modos dedicaremos nuestros últimos capítulos, no sin antes advertir que si el mapa trazado era “nocturno”, lo que sigue no podrá ser otra cosa que el señalamiento del trayecto teórico y el relato de algunas experiencias pioneras de esa investigación en América Latina.

#### 4. Lo popular que nos interpela desde lo masivo

Realidade contradictoria e desafiadora de una sociedade de massa que, na lógica perversa de un capitalismo salvagem do velho cria o novo e do novo refaz o velho, fazendo coexistir e juntarse, de modo paradoxalmente natural, a sofisticacao dos meios de comunicacao de massa e massas de sentimentos veiculados pela cultura mais tradicionalmente popular.

Marlyse Meyer

Seguir pensando lo masivo como algo puramente *exterior* —que lo único que hace es parasitar, fagocitar, vampirizar<sup>183</sup>— lo popular, sólo puede hacerse hoy desde una de dos posiciones. O desde la de los folkloristas, cuya misión es la de preservar lo auténtico, cuyo paradigma sigue siendo rural y para los que todo cambio es desagregación, esto es, deformación de una forma fijada en su pureza original. O desde una concepción de la dominación social que no puede pensar lo que producen las clases populares más que en términos de reacción a lo que induce la clase dominante. Pero lo que se “ahorran” esas dos posiciones es la historia: su opacidad, su ambigüedad y la lucha por la constitución de un sentido que esa ambigüedad cubre y

alimenta. Y se la ahorran saltando desde la etnografía a la militancia o desde la fenomenología a la gran política. Curiosamente los más acérrimos defensores de una concepción puramente exterior de las relaciones entre lo popular y lo masivo se hallan menos entre los que se aproximan a la cultura de masa desde el arte o la literatura que entre los profesionales de la “sociología de la comunicación”, un área dominada aún por lo que José Nun ha llamado el “otro reduccionismo” y a propósito de la cual escribe: “En América Latina, en general, la literatura sobre los medios masivos de comunicación está dedicada a demostrar su calidad (innegable) de instrumentos oligárquico-imperialistas de penetración ideológica, pero casi no se ocupa de examinar cómo son recibidos los mensajes y con cuáles efectos concretos: es como si fuera condición de ingreso al tópico que el investigador se olvidase de las consecuencias no queridas de la acción social para instalarse en un hiperfuncionalismo de izquierda”<sup>184</sup>.

Bien pertinentes resultan a la cuestión que estamos buscando plantear las precauciones del historiador Luis A. Romero en el uso de la noción de “cultura popular” a la hora de hablar de la cultura de los sectores populares ya en el Buenos Aires de 1930. Pues se trata de una noción que arrastra una cierta connotación esencialista, que alude demasiado frecuentemente a un sujeto homogéneo pensado en términos de “polo íntegro y resistente” o de “mero producto de la manipulación, versión degradada y funcional de la cultura de élite”<sup>185</sup>. Y es que tras la aparición de las masas urbanas lo popular ya no será lo mismo. Y entoces, o renunciamos a pensar la vigencia cultural de lo popular o si ello tiene aún sentido será no en términos de exterioridad resguardada, sino de imbricación conflictiva en lo masivo. Claro que para que esa proposición resista los malentendidos deberá ser referida no a los medios de la masificación, sino a *la masificación misma, estructural* de nuestra sociedad, esto es, a la imposibilidad de que las masas hicieran efectivo su derecho al trabajo, la salud, la educación y la diversión sin masificarlo todo. Lo masivo en esta sociedad no es un mecanismo aislable o un aspecto, sino una nueva forma de socialidad. De masa es el sistema educativo, las formas de representación y participación política, la organización de las prácticas religiosas, los modelos de consumo y los del uso del espacio. De ahí que pensar lo popular desde lo masivo no signifique, no deba al menos significar automáticamente alienación y manipulación, sino unas nuevas condiciones de existencia y de lucha, un modo

nuevo de funcionamiento de la hegemonía. Por eso frente a la crítica de la masificación uno tiene derecho a preguntarse con A. Signorelli si lo que se rechaza es lo que hay en ella de opresión y de dominio, o lo que ella entraña de nuevas formas de relación social y de conflictividad<sup>186</sup>. Lo que importará entonces, aún más que la denuncia, será el tratar de comprender cómo la masificación funciona aquí y ahora, los rasgos históricos propios de ese proceso en América Latina. Es lo que hemos tratado de enunciar al menos al plantear la relación de la masificación al populismo y al papel no sólo ideológico, sino político desempeñado por los medios en la formación de las culturas nacionales. En el avance de esa línea de reflexión nos parecen claves la propuesta de S. Micelli —referida al Brasil pero igualmente válida para el resto de países de América Latina— sobre *la no unificación del mercado material y simbólico*, y la de G. Sunkel, sobre *la subsistencia en lo masivo de matrices culturales en conflicto*.

Micelli parte de una constatación: la presencia en la industria cultural de “expresiones de una demanda simbólica peculiar que no coincide del todo con el arbitrario cultural dominante” (187). Y la dificultad de comprender el sentido de esa presencia desde una lectura *externa*, esto es, que considera a esa industria pura y simplemente como instrumento de dominación. Lectura que al despreciar y desconocer el sistema de representaciones e imágenes con que las clases populares decodifican los productos simbólicos acaba por asumir como única la representación que la cultura dominante ofrece de sí misma y del “otro”. Con lo que esa lectura coloca como presupuesto precisamente lo que debería investigar: cuál es la posición efectiva que la industria cultural ocupa en el campo simbólico de estos países. Si se partiera de ahí se descubriría no sólo que la cultura masiva no ocupa una sola y la misma posición en el sistema de las clases sociales, sino que en el interior mismo de esa cultura coexisten productos heterogéneos, unos que corresponden a la lógica del arbitrario cultural dominante y otro a demandas simbólicas que vienen del espacio cultural dominado. Estamos ante un mercado material y simbólico no unificado y cuya dislocación remitiría básicamente al carácter *dependiente* de ese mercado. Queda sin aclarar no obstante en la investigación de Micelli hasta qué punto la no unificación del mercado simbólico responde únicamente a la estructura de dependencia y si no tendrá que ver también con la estructura plural de la cultura en los países latinoamericanos. Lo que de alguna manera nos devolvería a

las preguntas cegadas por la lectura "exterior": en qué medida lo que pasa en el mercado simbólico remite no sólo a lo que tiene que ver con la lógica de los intereses de la clase dominante, sino también a la dinámica y la complejidad del universo de los dominados.

Es esa la pregunta que orienta la reflexión de Sunkel y que podríamos sintetizar así: ¿cuánto de lo que constituyen o hace parte de la vida de las clases populares, y que es rechazado del discurso de la Cultura, de la educación y la política, viene a encontrar expresión en la cultura de masa, en la industria cultural?<sup>188</sup> Una expresión deformada, funcionalizada pero capaz sin embargo de activar una memoria y de ponerla en complicidad con el imaginario de masa. Lo que activa esa memoria no es del orden de los contenidos ni siquiera de los códigos, es del orden de las *matrices culturales*. De ahí los límites de una semiótica anclada en la sincronía a la hora de abordar la dimensión del tiempo y sus destiempos, las profundas anacronías de que está hecha la modernidad cultural. Pero también de una antropología que al pensar los nexos disuelve los conflictos congelando el movimiento que da vida a las matrices. Porque decir *matriz* no es evocar lo arcaico, sino hacer explícito lo que carga el hoy, *lo residual* (Willians): el sustrato de constitución de los sujetos sociales más allá de los contornos objetivos que delimita el racionalismo instrumental y de los frentes de lucha consagrados por el marxismo. Vetas de entrada a esas otras matrices dominadas pero activas se hallan en la imaginería barroca y en el dramatismo religioso, en la narrativa oral, en el melodrama y en la comicidad. Lo que sigue son muestras de lo popular activado por lo masivo hoy en Latinoamérica.

En los barrios periféricos de Sao Paulo *el circo* es un espectáculo tan popular como el fútbol. Un circo que deambula permanentemente por los barrios durante todo el año —son cerca de doscientos actualmente en Sao Paulo y sus alrededores—. Y aunque no tan masivo como el cine o el fútbol, el circo tiene sin embargo ya la estructura de una empresa con su organización: división de las tareas y sus sondeos de mercado. Pero la industrialización no le ha robado al circo su modo peculiar de conexión con las gentes del pueblo. Y esa es la veta que realmente interesa<sup>189</sup>. ¿qué en el circo de hoy, tan estandarizado y comercializado, sigue hablando a la gente de los barrios populares y de qué les habla? Pero atención, esa pregunta no es arqueológica, no se dirige a indagar lo que sobre-



vive del tiempo en que el circo era “auténtico”, sino lo que hace que hoy siga siendo popular, lo que conecta con el hoy de la vida de las gentes. Preguntas que no son respondibles a través de análisis de contenidos por más sofisticados que ellos sean, si no de la puesta en relación del circo con las matrices culturales y los usos sociales. En su investigación, Cantor Magnani encuentra que al circo como existe hoy lo constituye una capacidad de relación *directa* con el espectador —como en el fútbol de barrio o las fiestas de aniversario—, una especial activación del *filón melodramático* con el que conecta el gusto popular por los gestos enfáticos, las posturas solemnes y los rituales, y sobre todo *una mezcla*, una revoltura de elementos —dramas del pasado y parodias de telenovelas, malabarismo y lucha libre, magia y música moderna— y de actitudes: la gente va a emocionarse con la víctima, a divertirse con los payasos, a apreciar en vivo a los artistas de radio y de televisión. Pues la disparidad de elementos se halla *articulada* en un espectáculo que activa marcas de una historia cultural y al mismo tiempo las adapta. Lo que conecta al circo con la gente no es lo que pensarían los propugnadores del realismo, no es la presencia de fragmentos de lo cotidiano o de las peripecias de la vida, sino “una lógica que articula, en *forma circense*, las contradicciones, las incongruencias y desencuentros de la vida diaria, tales como la valorización de la familia y las dificultades de mantenerla, el reconocimiento de la autoridad y la desconfianza hacia la policía, las esperanzas puestas en la ciudad y la desigual repartición de sus servicios, etc.”<sup>190</sup> Es una lógica que rige la vida la que capta el circo, un lógica de contrastes: usan tanto la medicina oficial como las curaciones mágico-religiosas, aceptan mecanismos contractuales pero también transacciones por mera reciprocidad, y practican el “libre tránsito” entre creencias y cultos incompatibles. La forma circense de esa lógica se halla en la juntura de lo serio —el drama— y las burlas —lo cómico—, una juntura que desplaza y torna “desfasadas” las dicotomías de lo falso y lo verdadero, lo ilusorio y lo real, con que se acercaría al circo la lectura ideológica.

Las fiestas han cobrado últimamente un enorme interés para los estudios de lo popular. Pero en su mayoría esos estudios no se interesan sino por las “verdaderas” fiestas, o sea, las de las sociedades primitivas; y cuando se asoman a las otras es para ver qué queda de aquello, de lo primitivo. Desde una perspectiva muy diferente —pero muy cercana a la de Cantor Magnani sobre el circo—, Jorge González investiga en México

las *ferias urbanas*. No se trata de rescatar ancestros, sino de investigar la feria en cuanto *frente cultural*: espacio en que las clases sociales se tocan —comparten significantes— y luchan desde y por significados diferentes, por dotar de sentido a la fiesta. Luchan “no necesariamente por establecer relaciones de dominio o explotación, sino por *resaltar* ciertos valores, prácticas y concepciones que son *re-presentados* en virtud de un proyecto determinado de legitimidad cultural”<sup>191</sup>. La feria no aparece entonces únicamente como el resultado de un proceso de degradación, de absorción de lo festivo por lo comercial, sino como lugar de modelación cultural de la *dimensión lúdica* —esa dimensión tan olvidada por la sociología crítica sólo atenta a las dimensiones serias, las “productivas”— y de constitución de *identidades colectivas locales, regionales, en su ligazón y enfrentamiento con la nacional*. La feria es resultado de un proceso, pero con varias dinámicas, ya que desde su inicio las ferias fueron celebración religiosa y tiempo de mercado. De ahí que la dominancia de la dinámica comercial es sólo parte de un proceso cuya transformación incluye otros referentes y otros dispositivos. No hay más que asomarse a la historia para constatar que la *gestión* de la feria ha sufrido en México más de un cambio. Ha pasado de una Iglesia que canaliza a través de la feria pasiones y fanatismos liberados en el juego, a un Estado que la convierte en objeto de reglamentaciones cívicas y en exponente de la riqueza y la variedad nacional, hasta que cede su conducción ideológica a la empresa privada. Y algo parecido sucede con los *espacios*: la feria nació dentro, en el corazón mismo de la ciudad, conectando con todos y con todo, convirtiendo la ciudad toda en fiesta, y poco a poco se va alejando del centro, especializando su territorio hasta salirse de la ciudad e instalarse aparte. Pero de todos esos cambios guarda memoria una feria que articula prácticas populares e industria cultural, que es celebración de la identidad regional y diversión programada. La celebración pasa fundamentalmente por aquellos juegos que representan lo propio: peleas de gallos, voladores indígenas, etcétera, y por aquellos otros que tradicionales —como la casa de los sustos o la mujer lagarto— o modernos —como las últimas atracciones en juegos mecánicos o las estrellas de la canción representan de todas formas lo popular. La industria pone, más que la presencia de famosos del cine o la televisión, una *cierta repartición de los espacios y los gustos* que es la clave de la inscripción de lo mercantil en lo cultural: un “sentido del negocio” que no se limita a traficar con el espec-

táculo, sino que le da forma. A la feria van todas las clases y se divierten y luchan por apropiarse, cada cual a su manera, de esa forma.

La lectura de lo masivo desde lo popular no se ha limitado en América Latina al estudio de prácticas populares masificadas, está también renovando el análisis de los medios masificantes. Vamos a asomarnos primero a la nueva concepción que allí resulta de la radio y en un segundo momento a los modos de presencia de lo popular en la televisión.

Aunque ya se esbozó más atrás, a propósito de las transformaciones sufridas por la radio en los años sesenta, retomamos aquí la investigación de G. Munizaga y P. Gutiérrez, ya que creo que en ella se encuentra la propuesta renovadora en su grado mayor y más logrado de generalidad. Partiendo de una puesta en contexto nacional de la radio en Chile —por relación a la época en que surge y al tipo de figura jurídica que define sus relaciones con el Estado y sus diferencias a ese respecto con la prensa y la televisión—, esa investigación tematiza explícitamente la especial capacidad de la radio para *mediar lo popular* tanto técnica como discursivamente. Poniéndonos así en la pista que, rompiendo la obsesión por las estrategias de la ideología, nos hace posible indagar cómo en la radio el obrero encontró pautas para moverse en la ciudad, el emigrado modos de mantenerse unido a su terruño y el ama de casa un acceso a las emociones que le estaban vedadas. Y cómo eso sucede porque la radio habla básicamente *su idioma* —la oralidad no es únicamente resaca del analfabetismo ni el sentimiento subproducto de la vida para pobres— y puede así servir de puente entre la racionalidad expresivo-simbólica y la informativo-instrumental, puede y es algo más que un mero espacio de sublimación: aquel medio que para las clases populares “está llenando el vacío que dejan los aparatos tradicionales en la construcción del sentido”<sup>192</sup>.

Desde una perspectiva muy cercana a la de las investigadoras chilenas, pero asumiendo la complejidad cultural de la Lima actual, Rosa M. Alfaro ha trazado el mapa de los modos en que la radio “capta” la densidad y la diversidad de condiciones de existencia de lo popular. Yendo de los géneros radiales a las matrices culturales se hace posible explicitar los dispositivos que enlazan lo territorial con lo discursivo, las tempora-

lidades y las formas del *nosotros*, la memoria y sus sitios de anclaje. Se trata entonces de indagar “la vigencia de un nuevo uso de la radio, sustentada en las características conflictivas de las relaciones sociales en nuestro país, que han movido a grupos sociales o culturales a ganar un terreno propio de existencia pública transformando los usos, géneros y lenguajes radiofónicos conformes a sus propios objetivos y matrices culturales”<sup>193</sup>. El mapa se halla configurado por tres modalidades básicas de las cinco que presenta la radio en Lima. Las emisoras *locales* que, funcionando sobre un criterio territorial, hacen que una programación netamente comercial se vea atravesada por la presencia de necesidades de la zona y por llamadas a la participación colectiva en acciones de apoyo a las demandas populares. Apoyándose en el discurso vecinal este tipo de emisora representa el alcance y los límites de un “uso democrático” de la radio tal y como es articulable desde la compaginación de la libertad de intereses y el bien común, de su encuentro en el mercado. La emisora *popular urbana*, en la que lo popular tiene un espacio propio pero bajo la dirección populista de otros sectores que lo cautelan desde fuera. El mundo popular se hace presente bajo la *identidad unificante* de lo criollo. Hay mucho concurso en que se escenifica la pobreza y las ingeniosidades de la gente, un lenguaje que busca llevar a la radio la fonética, el vocabulario y la sintaxis de la calle, una participación expresada en llamadas, cartas y visitas a la emisora, y sobre todo una presencia grande de la música en que se plasma hoy el mestizaje urbano en Lima: la “chicha”. A través de todo ello la emisora local interpela a un *nosotros* popular que aunque construido con voces populistas convoca y activa dimensiones de la vida cultural del país desconocidas o negadas en las emisoras de corte trasnacional. Por último la emisora *andina-provinciana*, iniciada en horas fuera de programación —a las cuatro de la mañana— y cambiando de una cadena a otra en función de los costos. El contenido: música de la región y felicitaciones de cumpleaños, información sobre fiestas o sucesos de la región, actividades del grupo regional en la ciudad y propaganda de los productos elaborados por gentes de la colectividad. Sin locutores especializados, con música grabada por conjuntos de la propia comunidad andina de origen y en un lenguaje coloquial, miles de inmigrantes en la ciudad de Lima usan la radio para darse un espacio de identificación que no es sólo evocación de una memoria común, sino producción de una experiencia profunda de solidaridad. De ello dan pruebas desde la cuota de

sostenimiento del programa hasta la forma de hacer la publicidad —se trata de vender pero también de orientar a los recién llegados a la ciudad—, y el hecho de convertir la radio en un lugar de encuentro y de partida para una “industria cultural” paralela que imprime discos y organiza campeonatos de fútbol y fiestas entre la gente de la región. Con grandes diferencias y contradicciones que atraviesan cada uno de los formatos en su modulación de lo popular algo se hace visible en su conjunto: “Cómo los procesos de reproducción cultural e ideológica recuperan discursos de liberación y son susceptibles de ser subvertidos en el campo mismo del consumo”<sup>194</sup>.

Algunos párrafos más atrás, y de paso, anotábamos la relación de la “popularidad” de la radio con la cultura oral. Un caso bien expresivo de esa relación lo constituyen las “historias de crímenes” en las emisoras brasileñas, y de un modo especial las de Gil Gómez, cuyo programa nacido en 1968 tiene desde hace once años el primer lugar de audiencia con un millón diario de oyentes<sup>195</sup>. Como los ciegos españoles en los siglos pasados plasmaban en coplas los “sucesos”, Gil Gómez plasma en directo cada mañana el relato de un suceso seleccionado entre los casos registrados por la prensa en la semana. Y frente al discurso de la noticia —con su negación del sujeto narrador y su ocultación de la trama discursiva—, el narrador de radio hace de la historia de crímenes un *relato de experiencia*<sup>196</sup>. Del lado de la enunciación la experiencia del narrador hace presente “el lado corporal del arte de narrar”. Cuerpo que en este caso es voz que carga de efectos sensoriales el relato y explora desde ahí, desde el tono y el ritmo —que acelera, retarda, enmudece, se altera, grita, susurra— el universo de las emociones. Del lado del enunciado es la interpelación a la experiencia de la gente que escucha: acercando lo extraño a lo cotidiano, descubriéndolo entre sus pliegues —la madre, la madre amorosa, la que no vive, sino para su familia, jella fue la que mató al hijo!— y conectando la experiencia individual con el curso del mundo en forma de refranes y proverbios, de saberes que conservan normas, criterios para clasificar los hechos en un *orden* con el que enfrentar la incoherencia insoportable de la vida. *Dramatización de lo real*, el relato de Gil Gómez dota de rostro, situación y cotidianidad a los anónimos personajes de la crónica policial: “Esos personajes tienen casa, dirección familia, y lo que es más importante, tienen una historia de vida que incluye amor, amistad, odio, venganza. Una historia que habla de

seres reales y no de meras fichas de identificación. El desarraizamiento de los gente de origen rural es compensado por esos programas”<sup>197</sup>.

Qué el modelo hegemónico de televisión “odia las diferencias” es algo que no necesita demasiada demostración, y el modo en que opera la disolución fue descrito anteriormente. Pero también por la televisión pasan las brechas, también ella está hecha de contradicciones y en ella se expresan demandas que hacen visibles la no-unificación del campo y el mercado simbólico. Una de las pocas investigaciones que se ha arriesgado en esa dirección lo ha hecho tomando como veta de entrada los *programas cómicos* en la televisión peruana<sup>198</sup>. ¿Qué dimensiones, qué aspectos, qué rasgos de lo popular tienen algún modo de presencia en esos programas, y qué transformaciones sufren al expresarse en un medio como la televisión? Lo popular se hace presente en los programas cómicos peruanos sobre todo a través del *mosaico racial*: “no se concibe un origen popular si se es blanco, aunque éste sea real; necesariamente, como condición previa, se debe ser cholo, negro o zambo. Estos tres componente étnicos garantizan que se es popular”<sup>199</sup>. Y las razas son ante todo *tipos físicos* que encarnan los actores. Son ellos mismo —en su mayoría provenientes de sectores populares— con su físico y su mímica, sus modales y sus hablas, los que proporcionan el anclaje para la identificación y el reconocimiento popular. Y ello se hace presente desde los apodos con que se les conoce: el Cholo Tulio Loza, el Zambo Ferrando, el Negro Gutapercha. Es sólo en el espacio de la comicidad donde la televisión se atreve a *dejar ver* al pueblo, ese “feo pueblo” que la burguesía racial quisiera a todo trance ocultar. Sólo ahí la televisión se traiciona hasta mostrar sin pudor *las caras del pueblo*. Una vez más el realismo grotesco de lo cómico se hace espacio de expresión de los de abajo, que ahí se dan un rostro y despliegan sus armas, su capacidad de parodia y de caricatura. Y es en esos programas también donde las clases altas, las oligarquías, son ridiculizadas, y más aún que ellas los que tratan de imitarlas. El blanco de las burlas más refinadas será la nueva clase media, jesa que tiene plata.... pero se come las uñas!

La otra figura de lo popular en la comicidad televisiva es el *criollismo*. Una figura que se mueve en dos planos: lo criollo es por un lado ese “grosero y gaseoso término que resume lo nacional” y, por otro, criollo designa el modo como lo sectores

populares llegan a ser ciudadanos, el proceso de sobrevivencia de lo popular en la ciudad, el doloroso acriollamiento del cholo. De patrimonio y folklore lo criollo pasa así a nombrar el proceso fundamental del mestizaje en que se gesta lo popular urbano, hecho de humillaciones y angustias, de desposesiones y reappropriaciones. Y de eso dan cuenta a su manera los programas cómicos cuando ponen en escena una imagen del criollo que extrema la trampa y la desgana, la desidia y el engaño, “expresiones del fracaso sublimado, de la ira domesticada, de la rebeldía convertida en risa, de la voluntad en depresión”<sup>200</sup>.

Lo popular se expresa también en la *ambientación* —oscilando entre la esquina de barrio, el callejón de vecindario o la bodega con su carga manifiesta de violencia, y los interiores de hogar, la salita con sus flores de plástico— y sobre todo en el lenguaje: en *el palabreo*. Que es la palabra hecha arma e instrumento de revancha, estratagema que al confundir al adversario lo desarma. Un uso del lenguaje que se sitúa en el extremo opuesto al de la información: se juega con las palabras, se desplazan sus significados, se produce un desorden verbal mediante el cual se busca desconcertar al otro. Es la revancha contra un orden del mundo que los excluye y les humilla y contra el que las gentes del pueblo se enfrentan desordenando el tejido simbólico que articula ese orden. Des-articulación, confusión, hablar rápido, mal hablar: es la transformación de la carencia en argucia y de la situación en ocasión que se aprovecha para imponerse o parodiar la retórica de los que sí hablan bien.

Vamos a terminar este “relato” de presencias de lo popular en lo masivo acercándonos al espacio que sería por antonomasia el de la famosa manipulación —la política en la televisión— y lo vamos a hacer en base a una reflexión que nos permite profundizar y sintetizar a la vez el alcance y el sentido de nuestra propuesta. La reflexión<sup>201</sup> se produce a partir del modo como el pueblo brasileño vivió los acontecimientos de la enfermedad, la muerte y el sepelio del presidente elegido Tancredo Neves, y trabaja en el quiebre de la visión que se produce en los medios masivos de comunicación: una prensa que sigue mayoritariamente la tendencia a informar únicamente de los hechos desde el punto de vista objetivo, en este caso el discurso médico, y una radio y televisión que son culpadas por la prensa de manipular los sentimientos del “país arcaico” montando un sucio espec-

táculo populachero. Frente a esa interpretación de lo sucedido dos investigadoras brasileñas se proponen “considerar el espectáculo de la calle desde el punto de vista del actor de carne y hueso que lo construyó como fiesta cívica” y ello con el objeto de “develar, en la lógica de su propio enredo, la narrativa de ese espectáculo paradójico, y situar en su perspectiva el papel de los medios de comunicación”<sup>202</sup>. Mirado desde la calle, lo que se ve es una gigantista movilización de cuatro millones de personas —en la que hay jóvenes, viejos, niños, pobres, ricos, clases medias— que se encontraron en las calles de Sao Paulo unidos por una solidaridad en la esperanza que nada tiene que ver con un montaje: para mover esa multitud se necesitó algo más, algo muy diferente a la voluntad manipuladora de unos medios masivos. Se necesitó justamente aquello que testimonian los gritos de la muchedumbre en esos días: “Tancredo nao morreu, Tancredo está no povo”, “Tancredo, um dia haverá pao para todos, como voce queria”. No fue un “país medieval” el que salió a la calle, no fue un país de fanáticos y milagreros, sino aquel mismo pueblo que pocos meses antes llenaba esas mismas calles exigiendo las “diretas ja!”, un pueblo en redescubrimiento de su ciudadanía, reinventando su identidad en un espectáculo que fundía fiesta y política que hacía política desde la fiesta. Y se daba la voz en la presencia corporal y el movimiento de una multitud. Pero eso lo ignoró por completo una prensa que, erigiéndose en crítica de la masa, no pudo ver *el pueblo que contenía y formaba, que daba forma a la masa*. Que fué precisamente lo que sí dieron a oír y a ver la radio y la televisión. Atrincherada en la defensa de una verdad y una objetividad científicas, la prensa se mantuvo alejada, distante de la masa y sus mistificaciones, pero a un costo bien alto: el de no entender la *verdad política* construida por el pueblo y “traducida en el código de la esperanza”. Una verdad cuyo discurso estaba en el espectáculo, el de un pueblo que al asumirse como actor lo transformaba en fiesta cívica, hacía de él “un espectáculo que producía su propia narrativa en el acto de producirse como evento”<sup>203</sup>. ¿Y qué narrativa fue esa en que la radio y la televisión, pero no la prensa seria, pudieron reconocerse? Pues la narrativa del romance popular y el melodrama, la narrativa de la exageración y la paradoja, de la pasión y la emoción, aquella que revuelve ética y estética, aquella que “la historia del pudor y la racionalidad del triunfo de la burguesía nos acostumbró a descartar como populachera y de mal gusto”<sup>204</sup>. ¡Qué escándalo!, ignorando el trabajoso esfuerzo de los periodistas por restituir la



verdad "objetiva" a los hechos de la enfermedad y la muerte del presidente, el pueblo asume el código de la ficción y del imaginario para desentrañar el sentido político de aquella muerte. La "lección" está ahí para quien quiera y pueda oirla, verla: melodrama y televisión permitiéndole a un *pueblo en masa* reconocerse como actor de su historia, proporcionando lenguaje a "las formas populares de la esperanza". Ese es el reto que entraña nuestra-propuesta y la mejor síntesis de lo que a lo largo de todo este libro se ha intentado formular.

*Cali, diciembre de 1985*

## Notas

### Primera parte

#### Pueblo y masa en la cultura: los hitos del debate

<sup>1</sup> Maquiavelo, *Discorsi*, Libro I. En *El Príncipe*, el pueblo aparece constituido en actor político cuando encuentra un príncipe que le da voz a su sentir y moviliza su voluntad.

<sup>2</sup> J. J. Rousseau, *Du contrat social*, Livre I, Cap. VII. Véase así mismo M. Horkheimer y Th. W. Adorno, *Dialéctica del Iluminismo*, Buenos Aires 1971, y L. Goldman, *La Philosophie des lumières*, París, 1970.

<sup>3</sup> G. Mairet, "Pueblo y Nación", en *Historia de las ideologías*, Vol. III, p. 47.

<sup>4</sup> J. Habermas, *Historia y crítica de la opinión pública*, pp. 118 y 133.

<sup>5</sup> H. Lefébvre, *Introduction a la modernité*, p. 194. Véase también: Iris M. Zavala, *Románticos y socialistas*, Madrid, 1972.

<sup>6</sup> R. Willians, *Marxismo y literatura*, p. 25.

<sup>7</sup> A. M. Cirese, *Ensayos sobre las culturas subalternas*, p. 74.

<sup>8</sup> E. J. Hobsbawn, *Las revoluciones burguesas*, vol. II, pp. 473 ss.

<sup>9</sup> P. Morande, "Cultura e identidad nacional", en *La cuestión nacional*, p. 18.

<sup>10</sup> N. Lechner, *Estado y política en América Latina*, p. 323.

<sup>11</sup> B. Mouralis, "Discours du peuple et sur le peuple", en *Les Contralittératures*, pp. 106 y ss: *Encyclopedía Universalis: Romantis-*

me; P. Burke, *Cultura popolare nell'Europa moderna*, Cap. I. "La scoperta del popolo".

<sup>12</sup> N. García Canclini, "Las políticas culturales en América Latina", en *Materiales para la comunicación popular*, no. 1, p. 5.

<sup>13</sup> Muñiz Sodré, *A verdade seduzida*, p. 32.

<sup>14</sup> Sobre el surgimiento y evolución de esa noción, véase J. S. Kahn (ed.), *El concepto de cultura: textos fundamentales*, Barcelona, 1975.

<sup>15</sup> C. Ginzburg, *El queso y los gusanos*, p. 14.

<sup>16</sup> M. de Certeau, *La Culture au pluriel*, pp. 55 ss.

<sup>17</sup> A. Reszler, *Marxismo y Cultura*, p. 28.

<sup>18</sup> Citado en T. Kaplan, *Orígenes sociales del anarquismo en Andalucía*, p. 159.

<sup>19</sup> C. Castoriadis, "La cuestión de la historia del movimiento obrero", en Introducción a *La experiencia del movimiento obrero*, Barcelona, 1979.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 70.

<sup>21</sup> Véase en especial, L. Litvak, *Musa libertaria*, Barcelona, 1981. E. Olivé, *Pedagogía obrerista de la imagen*, Barcelona, 1978. C. H. Coob, *La cultura y el pueblo*, Barcelona, 1980. M. Siguan, *Literatura popular libertaria*, Barcelona, 1981.

<sup>22</sup> P. Solá, *Els ateneus obrers i la cultura popular a Catalunya*, Barcelona, 1978. También el libro ya citado de C. H. Coob.

<sup>23</sup> C. E. Lida, "Educación anarquista en la España del Ocho-cientos", en *Revista de Occidente*, no. 97, 1971.

<sup>24</sup> Dos textos claves a ese respecto: A. Reszler, *La estética anarquista*, México, 1974, y el ya citado de L. Livak, *Musa libertaria*.

<sup>25</sup> L. Livak, *op. cit.*, p. 65.

<sup>26</sup> *Ibidem*, pp. 321 y 322.

<sup>27</sup> R. Barthes, *Mitologías*, pp. 41 y 42.

<sup>28</sup> Tomamos la expresión en el sentido que le da precisamente Reszler para oponerlo en el terreno del análisis cultural al marxismo "antidogmático", en *Marxismo y Cultura*, p. 83.

<sup>29</sup> Véase el análisis que a ese propósito hace J-P. Sartre en *Questions de méthode*, pp. 27 ss.

<sup>30</sup> Nos referimos a *La formación histórica de la clase obrera*, 3 vols., Barcelona, 1977.

<sup>31</sup> Esa problemática será objeto de una tematización explícita en la tercera parte, al abordar la relación entre masificación, formación de las culturas nacionales y populismo.

<sup>32</sup> E. Laclau, *Política e ideología en la teoría marxista*, p. 125.

<sup>33</sup> E. de Ipola, *Ideología y discurso populista*, p. 105.

<sup>34</sup> G. Sunkel, *Razón y pasión en la prensa popular*, p. 41.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 43.

<sup>36</sup> R. Bahro, *La alternativa*, pp. 51 ss.

<sup>37</sup> Lenin, "Notas críticas sobre el problema nacional", en *Sobre la Literatura y el Arte*, Buenos Aires, 1946.

4. <sup>38</sup> A. Argumedo, *Conciencia popular y conciencia enajenada*, p. 4.
- <sup>39</sup> P. Clastres, *Investigaciones en antropología política*, p. 170.
- <sup>40</sup> M. Lauer, *Crítica de la artesanía*, p. 49.
- <sup>41</sup> Sobre ese debate, en España: C. H. Coob, *La cultura y el pueblo*, Barcelona, 1980; en Francia: M. Martinet, *Culture proletarienne*, París, 1976.
- <sup>42</sup> A. Swingewood plantea esa idealización en estos términos: 'Al despojar a la cultura proletaria de su base histórica y su relación con la clase dominante y la ideología dominante, ha evolucionado un mito de una cultura proletaria pura', en *El mito de la cultura de masas*, p. 48.
- <sup>43</sup> Véase a ese respecto: J. L. Najenson, "Cultura, ideología y demicidio", en *América Latina, ideología y cultura*, pp. 52 a 82.
- <sup>44</sup> G. Jiménez, "La cultura en la tradición marxista", en *Para una concepción semiótica de la cultura*, pp. 17 ss. Véase también E. de Ipola, "Sociedad, ideología y comunicación", en *Comunicación y Cultura*, no. 6, pp. 171 a 187.
- <sup>45</sup> A. Reszler, *Marxismo y Cultura*, p. 104.
- <sup>46</sup> Véase el libro de L. Chevalier, *Clases labourieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIX siècle*, París, 1958.
- <sup>47</sup> M. Martín Serrano, *La mediación social*, p. 16.
- <sup>48</sup> S. Giner, *Sociedad masa*, p. 45.
- <sup>49</sup> A ello está dedicada su obra *De la démocratie en Amérique*, publicada en 1835 la primera parte y la segunda en 1840. Edición que uso, Gallimard, 1951. Hay traducción castellana en Guadarrama, Madrid, 1969.
- <sup>50</sup> A. de Tocqueville, op. cit., vol. II, p. 215.
- <sup>51</sup> *Ibidem*. p. 324.
- <sup>52</sup> R. Sennet "Lo que Tocqueville temía", en *Narcisismo y cultura moderna*, p. 107.
- <sup>53</sup> Citado en S. Giner, *Sociedad masa*, p. 84.
- <sup>54</sup> Hay traducción castellana: *Psicología de las muchedumbres*, Albatros, Buenos Aires.
- <sup>55</sup> S. Freud, "Psicología de las masas y análisis del yo", en *Obras Completas*, p. 2566, nota a pie de página.
- <sup>56</sup> *Ibidem*, p. 2575.
- <sup>57</sup> *Ibidem*, p. 2572.
- <sup>58</sup> W. Reich, *La psicología de masas del fascismo*. Dos años después publica *La sexualidad en el debate cultural*, obra en la que continúa el análisis del papel jugado por la sexualidad en la formación de las masas por el nazismo.
- <sup>59</sup> *Reich parle de Freud*, p. 46.
- <sup>60</sup> W. Reich en *Sexualidad: libertad o represión*, p. 100.
- <sup>61</sup> *Ibidem*, p. 102.
- <sup>62</sup> Alcan, París, 1901.

<sup>63</sup> Sobre esa transformación: R. Sennett, *El declive del hombre público*, pp. 159 ss.

<sup>64</sup> F. Tonnies, *Comunidad y sociedad*, Buenos Aires, 1947.

<sup>65</sup> J. Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas*, Editorial Espasa-Calpe, S.A., Madrid, 1937, empezó a publicarse en un diario de Madrid en 1926. La edición que uso es de 1961. O. Spengler, *La decadencia de Occidente*, Editorial Espasa-Calpe S.A. Madrid, 1925.

<sup>66</sup> J. Ortega y Gasset, op. cit., p. 37.

<sup>67</sup> Ibidem, p. 62.

<sup>68</sup> Dos libros que establecen la relación entre ambos espacios de la insurrección: M. Tuñón de Lara et al., *Movimiento obrero: política y literatura en la España contemporánea*, Madrid, 1974; V. Fuentes, *La marcha al pueblo en las letras españolas*, Madrid, 1980.

<sup>69</sup> A. Reszler, *Marxismo y Cultura*, p. 72.

<sup>70</sup> O. Spengler, op. cit., p. 370.

<sup>71</sup> Th. W. Adorno, *Crítica cultural y sociedad*, p. 28.

<sup>72</sup> H. I. Schiller, *Comunicación de masas e imperialismo yanqui*, p. 12.

<sup>73</sup> D. Bell, "Modernidad y sociedad de masas", en *Industria cultural y sociedad de masas*, p. 16.

<sup>74</sup> Ibidem, p. 17.

<sup>75</sup> Treinta años después, Bell admitirá la existencia ya no de desniveles, sino de contradicciones en la cultura: *Las contradicciones culturales del capitalismo*, Madrid, 1977. Sobre ello volveremos más adelante.

<sup>76</sup> E. Shils, "La sociedad de masas y su cultura", en *Industria cultural y sociedad de masas*, p. 158.

<sup>77</sup> D. M. White, "A cultura de massa nos Estados Unidos", en *Cultura de massa*, p. 29.

<sup>78</sup> D. Riesman, *La muchedumbre solitaria*, p. 19.

<sup>79</sup> Ibidem, p. 35.

<sup>80</sup> D. Bell, en *Industria cultural y sociedad de masas*, p. 14.

<sup>81</sup> B. Rosenberg, "A cultura de massa nos Estados Unidos", en *Cultura de massa*, p. 25.

<sup>82</sup> Mc. Luhan, *La comprensión de los medios*, p. 51.

<sup>83</sup> C. W. Mills, *La élite del poder*, México, 1957.

<sup>84</sup> H. Arendt, *La Crise de la culture*, París, 1972.

<sup>85</sup> M. Horkheimer y Th. W. Adorno, *Dialéctica del Iluminismo*, Editorial Sur, Buenos Aires, 1971.

<sup>86</sup> M. Horkheimer y Th. W. Adorno, op. cit., pp. 147, 148 y 165.

<sup>87</sup> Ibidem, p. 151.

<sup>88</sup> Ibidem, p. 184.

<sup>89</sup> Ibidem, p. 153.

<sup>90</sup> Th. W. Adorno, *La ideología como lenguaje*, p. 24.

<sup>91</sup> Ibidem, p. 30.

<sup>92</sup> *Dialéctica del Iluminismo*, p. 188.

- <sup>93</sup> Th. W. Adorno, *Crítica cultural y sociedad*, p. 210.
- <sup>94</sup> *Ibidem*, p. 213.
- <sup>95</sup> Th. W. Adorno, *Sociológica*, p. 81.
- <sup>96</sup> *Dialéctica del Iluminismo*, p. 170.
- <sup>97</sup> Th. W. Adorno, *Teoría estética*, p. 26.
- <sup>98</sup> *Ibidem*, p. 30.
- <sup>99</sup> Para una crítica de “la identificación del origen del arte con el advenimiento de su concepto unitario”: M.Lauer, *Crítica de la artesanía*, pp. 22 ss.
- <sup>100</sup> Th. W. Adorno, *Teoría estética*, p. 51.
- <sup>101</sup> *Ibidem*, p. 414.
- <sup>102</sup> *Ibidem*, p. 416.
- <sup>103</sup> Véase el número monográfico de la *Revue d'Esthétique*, no. 1 1981, dedicado a W. Benjamin, y el Prólogo de J. Aguirre al tomo I de *Iluminaciones*, Madrid, 1980.
- <sup>104</sup> Escribe Adorno: “Su método micrológico y fragmentario no se ha apropiado nunca plenamente de la idea de mediación universal que en Hegel y en Marx funda la totalidad”, en *Crítica cultural y sociedad*, p. 124.
- <sup>105</sup> W. Benjamin, “El narrador”, en *Rev. de Occidente*, no. 129, 1973, p. 306.
- <sup>106</sup> Citado por J. Aguirre en el Prólogo a *Discursos interrumpidos*, vol. I, p. 11.
- <sup>107</sup> W. Benjamin, *Discursos interrumpidos*, vol. I, p. 24.
- <sup>108</sup> *Ibidem*, p. 25.
- <sup>109</sup> *Ibidem*, p. 52 en nota a pie de página.
- <sup>110</sup> *Ibidem*, p. 187.
- <sup>111</sup> *Ibidem*, p. 184.
- <sup>112</sup> *Ibidem*, p. 44.
- <sup>113</sup> W. Benjamin, *Iluminaciones*, vol. II, p. 32.
- <sup>114</sup> *Ibidem*, p. 75.
- <sup>115</sup> Para una crítica de esa visión y sus consecuencias en la teoría y en la política: A. Mattelart y J.-M. Piemme, “Las industrias culturales: génesis de una idea”, en UNESCO, *Industrias culturales: el futuro de la cultura*, pp. 62 a 81.
- <sup>116</sup> Esa crítica es formulada a los de la Escuela de Francfort por A. Swingewood en *El mito de la cultura de masas*, p. 80.
- <sup>117</sup> J. Habermas, “L'Actualité de W. Benjamin”, en *Revue d'Esthétique*, no. 1, p. 116.
- <sup>118</sup> Citado por Habermas en la *Revue d'Esthétique*, p. 120.
- <sup>119</sup> Nos referimos a la expuesta en *L'Esprit du temps*, París, 1962.
- <sup>120</sup> P. Bourdieu y J.-C. Passeron, *Mitosociología*, Barcelona, 1975.
- <sup>121</sup> “De la culturanalyse a la politique culturelle”, en *Communications*, no. 14, 1969, pp. 5 a 39.
- <sup>122</sup> E. Morin, *L'Esprit du temps*, p. 77.

<sup>123</sup> Véase el análisis de R. Barthes sobre la “Estructura del suceso”, en *Ensayos críticos*, Barcelona, 1967.

<sup>124</sup> E. Morin, *L'Esprit du temps*, p. 104.

<sup>125</sup> El no. 18 de la revista *Communications* de 1972, está dedicado enteramente al análisis del acontecimiento, y además de coordinar ese número E. Morin publica ahí un texto decisivo: *Le Retour de l'événement*, pp. 6 a 20.

<sup>126</sup> R. Vaneigem, *Tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones*, p. 24.

<sup>127</sup> Es el título de la obra de Guy Debord, París, 1971.

<sup>128</sup> M. Foucault, *Un diálogo sobre el poder*, p. 15.

<sup>129</sup> J. Baudrillard, “La implosión del sentido en los media y la implosión de lo social en las masas”, en *Alternativas populares a las comunicaciones de masa*, p. 106.

<sup>130</sup> J. Baudrillard, *A la sombra de las mayorías silenciosas*, p. 67.

<sup>131</sup> J. Baudrillard, “La implosión del sentido...” p. 111.

<sup>132</sup> *Ibídem*, p. 115.

<sup>133</sup> J. Habermas, *Problemas de legitimación en el capitalismo tardío*, p. 71.

<sup>134</sup> Nos referimos a D. Bell, *Las contradicciones culturales del capitalismo*, Madrid, 1977; y R. Sennett, *El declive del hombre público*, Barcelona, 1978.

<sup>135</sup> J. Habermas, “L'Actualité de W. Benjamin”, en *Revue d'Esthétique*, no. 1, p. 127.

<sup>136</sup> Se trata de una problemática abordada especialmente por Marcuse tanto en su crítica de la razón burguesa como en la de la unidimensionalidad. Véase como síntesis de su posición: “A propósito de la crítica del hedonismo”, en *Cultura y Sociedad*, Buenos Aires, 1967.

<sup>137</sup> R. Sennett, *Narcisismo y cultura moderna*, Barcelona, 1980.

<sup>138</sup> C. Ginzburg, *El queso y los gusanos*, p. 22.

<sup>139</sup> J. Le Goff, *Tiempo, trabajo y cultura en el Occidente medieval*, versión castellana de *Pour un autre Moyen Age*, p. 10.

<sup>140</sup> *Ibídem* p. 14.

<sup>141</sup> *Ibídem* p. 213.

<sup>142</sup> M. Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, pp. 139 ss.

<sup>143</sup> *Ibídem*, p. 24.

<sup>144</sup> U. Eco, *El nombre de la rosa*, pp. 574 y 576.

<sup>145</sup> C. Ginzburg, op. cit., p. 103.

<sup>146</sup> *Ibídem*, p. 72.

<sup>147</sup> R. Muchembled, *Culture populaire et culture des élites*, París, 1978.

<sup>148</sup> Este punto será trabajado en el capítulo I de la segunda parte.

<sup>149</sup> P. Burke, *Cultura popolare nell'Europa moderna*, Milán, 1980.

<sup>150</sup> E. P. Thompson se mueve dentro de la línea de transformación

de los estudios históricos en que se ubican los trabajos de Hobsbawn y G. Rude, pero se distancia de éstos en la importancia que le atribuye a la *experiencia* cultural de las clases populares por encima del funcionamiento ideológico de esas culturas.

<sup>151</sup> E. P. Thompson, *La formación histórica de la clase obrera*, vol. I, p. 8.

<sup>152</sup> E. P. Thompson, *Tradicón, revuelta y conciencia de clase*, p. 37.

<sup>153</sup> M. Shiach, *Analysis of thè Concept of 'the Popular' in the Culture Studies*, pp. 58 ss.

<sup>154</sup> Th. Zeldin, *Histoire des passions françaises*, vol. 3: *Goût et corruption*, París, 1979.

<sup>155</sup> C. Buci Glucsmán, *Gramsci y el Estado*, México, 1980; J. C. Portantiero, *Los usos de Gramsci*, México, 1981.

<sup>156</sup> De Gramsci en castellano: *Antología*, selección, traducción y notas de M. Sacristán, Siglo XXI, México, 1974; *Cultura y Literatura*, selección de Jordi Solé-Tura, Ediciones Península, Barcelona, 1977. Para una delimitación del concepto de *hegemonía*: P. Anderson, *Sur Gramsci*, en especial el capítulo titulado "Hegemonie: l'histoire du concept", pp. 23 a 44; Ch. Mouffe, "Hegemonía e ideología en Gramsci" en *Arte, sociedad, ideología*, no. 5, México, 1978.

<sup>157</sup> A. Gramsci, *Cultura y Literatura*, p. 329.

<sup>158</sup> A. Cirese, *Ensayos sobre las culturas subalternas*, p. 51.

<sup>159</sup> N. García Canclini, "Gramsci con Bourdieu", en *Nueva sociedad*, no. 71, p. 70.

<sup>160</sup> García Canclini tiene una crítica explícita al concepto de "desnivel cultural" en *Las culturas populares en el capitalismo*, pp. 69 y 70.

<sup>161</sup> L. M. Lombardi Satriani, *Apropiación y destrucción de la cultura de las clases subalternas*, México, 1978.

<sup>162</sup> P. Clemente, "Il cannocchiale sulle retrovie — Note su problemi di campo e di metodo di una possibile demologia", en *La ricerca folklorica*, no. 1, Brescia, 1980; también *Note su alcuni quadri interpretativi per lo studio delle culture subalterne*, Siena, 1982.

<sup>163</sup> R. Hoggart, *The Uses of Literacy*, p. 223.

<sup>164</sup> *Ibíd.*, p. 226.

<sup>165</sup> R. Willians, *Culture and Society: 1780-1950*, 1a. ed., 1958; *The Long Revolution*, 1961.

<sup>166</sup> R. Willians, *Marxismo y Literatura*, Barcelona, 1980; *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*, Barcelona, 1982.

<sup>167</sup> R. Willians, "The Press and popular Culture: An Historical Perspective" en *Newspaper History: from the 17th Century to the Present Day*, pp. 41 a 51.

<sup>168</sup> R. Willians, *Marxismo y Literatura*, p. 144.

<sup>169</sup> P. Bourdieu y J. -C. Passeron, *La Reproduction*, p. 47.

<sup>170</sup> *Ibíd.*, p. 145.

<sup>171</sup> P. Bourdieu, *Esquisse d'une theorie de la pratique*, p. 178.



<sup>172</sup> Una lectura de Bourdieu desde América Latina: N. García Canclini, *Desigualdad cultural y poder simbólico. La sociología de P. Bourdieu*, Mimeo, México, 1984.

<sup>173</sup> P. Bourdieu, *La Distinction*, p. 24.

<sup>174</sup> P. Bourdieu, "Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística", en *Sociología del arte*, p. 47.

<sup>175</sup> P. Bourdieu, *La Distinction*, p. 33.

<sup>176</sup> M. de Certeau, *L'Invention du quotidien Arts de Faire*, París, 1980; *La Culture au pluriel*, París, 1974; "Pratiques quotidiennes", en *Les Cultures populaires*, París, 1980.

<sup>177</sup> M. de Certeau, *L'Invention du quotidien*, pp. 20 a 23 y 86 a 89.

<sup>178</sup> M. de Certeau, "La Beauté du mort", en *La culture au pluriel*, pp. 55 a 94.

## Segunda Parte

### Matrices históricas de la massmediación

<sup>1</sup> P. Villar "Reflexions sur les fondements des structures nationales", en *La Pensée*, no. 217-218, 1981.

<sup>2</sup> R. Muchembled, *Culture populaire et culture des élites*, pp. 255 ss.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 258.

<sup>4</sup> G. Mairet, en *Historia de las ideologías*, vol. III, pp 48 y 51.

<sup>5</sup> M. de Certeau, *La Culture au pluriel*, p. 55.

<sup>6</sup> Nos referimos en particular a los mecanismos estudiados en *Vigilar y castigar*, México, 1976.

<sup>7</sup> F. Zonabend, *La Memoire longue*, pp. 99 a 213; E. P. Thompson, "Tiempo, disciplina de trabajo y capitalismo industrial", en *Tradicción, revuelta y conciencia de clase*, pp. 239 a 294.

<sup>8</sup> J. Le Goff, *Tiempo, trabajo y cultura en el Occidente medieval*, p. 73

<sup>9</sup> G. Debord, *La Societé du spectacle*, p. 95.

<sup>10</sup> M. Foucault, op. cit., p. 161.

<sup>11</sup> A. Ure, *Philosophy of Manufactures*, 1835, cit. por Thompson.

<sup>12</sup> Dos obras que indagan la especificidad de ese "mundo": R. Mandrou, *Magistrats et sorcières en France au XVII siècle*, París, 1968; J. Caro Baroja, *Las brujas y su mundo*, Madrid, 1968.

<sup>13</sup> A. Michelet, *La Sorcière*, París, 1966.

<sup>14</sup> M. Foucault, op. cit., p. 163.

<sup>15</sup> Muñiz Sodré, *A verdade seduzida*, p. 32.

<sup>16</sup> Un análisis de la formación de ese imaginario en C. Castoriadis, *A institucao imaginaria da sociedade*, Río de Janeiro, 1982.

<sup>17</sup> E. J. Hobsbawn, "Las clases obreras inglesas y la cultura", en *Niveles de cultura y grupos sociales*, pp. 197 a 207.

<sup>18</sup> G. Rudé, *Protesta popular y revolución en el siglo XVIII*. p. 17.

<sup>19</sup> E. J. Hobsbawn, *Rebeldes primitivos*, Barcelona, 1974; y del mismo autor, *Trabajadores. Estudios sobre la historia del movimiento obrero*, Barcelona, 1979.

<sup>20</sup> A. Soboul, *Les Sans-culottes. Mouvement populaire et gouvernement révolutionnaire*, París, 1968.

<sup>21</sup> E. P. Thompson, *La formación histórica de la clase obrera*, vol. II, p. 31.

<sup>22</sup> A. Soboul, op. cit., p. 15.

<sup>23</sup> E.P. Thompson, op. cit, p 39.

<sup>24</sup> M. de Certeau, *L'invention du quotidien. Arts de faire*, pp. 86 y 87.

<sup>25</sup> Son las tesis de Díez del Moral, *Historia de las agitaciones campesinas andaluzas*, Madrid, 1929, y de G. Brenan, *El laberinto español*, París, 1962.

<sup>26</sup> Véase en la Primera parte el capítulo dedicado al modo como los movimientos anarquistas asumen la cultura popular.

<sup>27</sup> T. Kaplan, *Orígenes sociales del anarquismo andaluz*, p. 232.

<sup>28</sup> R. Hoggart, op. cit., p. 330.

<sup>29</sup> M. C. García de Enterría, *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*, p. 180.

<sup>30</sup> Memorial recogido en el libro de García de Enterría ya citado, pp. 86 a 89.

<sup>31</sup> Esa evolución es estudiada por J. Marco, *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX*, 2 vols. Madrid, 1977. Véase también del mismo autor, "El pliego suelto", en *Revista de Occidente*, no. 101-102, Madrid, 1971.

<sup>32</sup> Seguimos aquí a R. Mandrou, *De la culture populaire aux 17e. et 18e. siècles. La Bibliothèque Bleue de Troyes*, París, 1964; también G. Bolleme, *Les Almanachs populaires au XVII et XVIII siècles*, París, 1969, y de la misma autora, *La Bibliothèque Bleue: la littérature populaire en France du XVI au XVII siècles*, París, 1971.

<sup>33</sup> J. Louise, "La Revolución silenciosa. La comunicación del pobre", en *Diógenes*, no. 113-114, México, 1981, p. 78.

<sup>34</sup> Algunos textos en que se afirma la existencia y especificidad de la lectura colectiva: M. Soriano, *Los cuentos de Perrault. Erudición y tradiciones populares*, pp. 481 ss.; A. Soboul, en *Niveles de cultura y grupos sociales*, p. 211; N. Robine, "La lectura", en *Hacia una sociología del hecho literario*, pp. 219 ss.

<sup>35</sup> Citado en J. Caro Baroja, *Ensayo sobre la literatura de cordel*, p. 19.

<sup>36</sup> J. M. Rodríguez, *Ensayo sobre el machismo español*, p. 57.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 67.

<sup>38</sup> En J. Caro Baroja, op. cit., p. 55.

<sup>39</sup> I. M. Zavala, *Clandestinidad y libertinaje erudito en los albores del siglo XVIII*, p. 209.

<sup>40</sup> R. Escarpit, *Hacia una sociología del hecho literario*, p. 253.

<sup>41</sup> En el sentido que los códigos secundarios tienen para

E. Panofski, *Estudios sobre Iconología*, p. 16.

<sup>42</sup> Sobre la aparición y desarrollo del grabado: W. M. Ivens, *Imagen impresa y conocimiento*, Barcelona, 1975; y sobre la importancia cultural del grabado en la transformación de la experiencia artística: W. Benjamin, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos*, vol. I.

<sup>43</sup> Nos basamos en la información recogida y los estudios de J. Mistler, F. Blandez y A. Jacquemin, *Épinal et l'imagerie populaire*, París. 1961.

<sup>44</sup> J. A. Ramírez, *Medios de masas e historia del arte*, p. 31.

<sup>45</sup> A. Hausser, *Historia social de la Literatura y el Arte*, vol I., p. 516.

<sup>46</sup> Sobre el proceso cultural de la "contrarreforma" católica, véase P. Burke, op. cit., pp. 233 ss.

<sup>47</sup> R. Muchembled en la obra ya citada, pp. 348 ss., hace una caracterización de la función "cívica" que cumple la iconografía popular en esos siglos.

<sup>48</sup> R. Muchembled, op. cit., p. 352.

<sup>49</sup> F. Blandez, "L'Histoire de l'imagerie d'Épinal", en op. cit., pp. 69 a 138.

<sup>50</sup> Sobre la evolución de los grabados en los pliegos de cordel: Joan Amades, *Comentaris sobre romanços*, Girona, 1948; J. Caro Baroja, "Figura y relato", en op. cit., pp. 440 a 430.

<sup>51</sup> J. Habermas, *Historia y crítica de la opinión pública*, p. 76; R. Sennett, *El declive del hombre público*, p. 100.

<sup>52</sup> Así lo atestiguan T. Remy, "*Le mime: origines*", en *Histoire des spectacles*, p. 1499; J. Follain, "*Le Melodrame*", en *Entretiens sur la paralittérature*, p. 36.

<sup>53</sup> P. Reboul, "Peuple Enfant, Peuple Roy, ou Nodier, Melodrama et Révolution", en *Revue des Sciences Humaines*, no. 162, Lille, 1976.

<sup>54</sup> Ch. Nodier, *Revue de Paris*, 1835, cit. por Reboul.

<sup>55</sup> R. Sennett, *El declive del hombre público*, p. 38.

<sup>56</sup> T. Remy, op. cit., p. 1497.

<sup>57</sup> "Estos espectáculos mímicos fueron incorporando paulatinamente textos explicativos y diálogos, necesarios para suplir las insuficiencias de la pantomima en el desarrollo de intrigas complejas" R. Gubern, *Mensajes icónicos en la cultura de masas*, p. 270.

<sup>58</sup> Sobre esa "complicidad": J. Goimard, "*Le Melodrame: le mot et la chose*", en *Cahiers de la Cinémathèque*, no. 28, Perpignan, 1980.

<sup>59</sup> Akakia-Viala, "*Le Melodrame*", en *Histoire des spectacles*, p. 910.

<sup>60</sup> A. Billaz, "Melodrame et littérature: Le cas de Pixerecourt", en *Revue des Sciences Humaines*, no. 162, pp. 239 ss.

<sup>61</sup> Así aparece en el estudio que M. H. Winter dedica a los espectáculos de feria en *Histoire des spectacles*, p. 1458; véase también lo que a ese propósito dice G. Sadoul en su *Historia del cine mundial*, pp. 26 ss.

<sup>62</sup> Estudiada por Gubern como una clave de la iconografía de masa, en su op. cit., pp. 234 ss.

<sup>63</sup> R. Sennett, *El declive del hombre público*, p. 100.

<sup>64</sup> G. M. de Jovellanos, *Espectáculos y diversiones públicas en España*, pp. 121 y 122.

<sup>65</sup> Además de los textos citados expresamente son importantes para la comprensión de la estructura dramática del melodrama: "Teoría del melodrama", de Gubern en su op. cit., y le "Le Roman de la violence et son esthétique", de F. Bussiere en *Europe*, no, 542, París, 1974.

<sup>66</sup> R. Hoggart, op. cit., p. 212.

<sup>67</sup> J. Goimard, op. cit., p. 22.

<sup>68</sup> N. Frye, *La escritura profana*, pp. 159 ss.

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 104.

<sup>70</sup> J. Goimard, op. cit., p. 24.

<sup>71</sup> J. Follain, op. cit., p. 43.

<sup>72</sup> P. Brooks, "Une esthétique de l'étonnement: le melodrame", en *Poétique*, no. 19, 1974, p. 356.

<sup>73</sup> *Ibidem*, p. 343.

<sup>74</sup> J. Habermas, *Historia y crítica de la opinión pública*, p. 173.

<sup>75</sup> *Ibidem*, p. 205.

<sup>76</sup> A. Swingewood, *El mito de la cultura de masa*, p. 114.

<sup>77</sup> A. Gramsci, *Cultura y Literatura*, p. 208.

<sup>78</sup> R. Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, p. 53.

<sup>79</sup> Para los datos históricos sobre transformación de la prensa y folletín, véase el número monográfico de la revista *Europe* "Le Roman feuilleton", París, 1974; M. Angenot, *Le Roman populaire*, Montreal, 1975.

<sup>80</sup> R. Escarpit, *Sociología de la literatura*, Buenos Aires, 1972; *La revolución del libro*, Madrid, 1968, y el ya citado, *Hacia una sociología del hecho literario*.

<sup>81</sup> J. M. Lotman y la escuela de Tartu, *Semiótica de la cultura*, Madrid, 1979; *Los sistemas de signos*, Madrid, 1972.

<sup>82</sup> Un documentado estudio sobre la organización empresarial: J. I. Ferreras, *La novela por entregas*, en especial el capítulo dedicado a los editores, pp. 37 a 75. Muy pertinentes nos parecen también las anotaciones y matizaciones que a ese respecto plantea L. Romero Tobar, *La novela popular española*, Barcelona, 1976.

<sup>83</sup> Afirma Escarpit: "En el curso de los últimos siglos, en la medida en que la literatura tomaba conciencia de sí misma, el dinero que el editor paga al autor ha cambiado de naturaleza y significación [...]. Entre la compra y el alquiler, todas las metáforas son posibles: la edición por cuenta del autor puede ser asimilada a un contrato de asociación, y por el juego de los depósitos y los adelantos, la remuneración del escritor puede transformarse en un salario disfrazado", en *Hacia una sociología del hecho literario*, p. 141.

<sup>84</sup> J. -F. Botrel, "La novela por entregas: unidad de creación y

consumo" en *Creación y público en la literatura española*, p. 125.

<sup>85</sup> J. Goimard, "Quelques structures formelles du roman populaire", en *Europe: "Le Roman feuilleton"*, p. 21.

<sup>86</sup> J.-F. Botrel, "La publicidad reveladora del público", en op. cit., pp. 114 ss.; L. Romero Tobar, "Los medios de difusión de la novela popular", en op. cit., pp. 90 ss.

<sup>87</sup> U. Eco, *Lector in fabula*, p. 83.

<sup>88</sup> M. Meyer, "Folhetin para almanaque ou Rocambole, A Iliada de realejo", en *Cuadernos de Literatura e Ensayo*, no. 14, p. 17.

<sup>89</sup> V. Brunori, *Sueños y mitos de la literatura de masas*, pp. 22 y 28.

<sup>90</sup> J.-F. Botrel, op. cit., p. 119.

<sup>91</sup> Cit. en M. Ragon. *Histoire de la littérature prolétarienne*, p. 114.

<sup>92</sup> J.-F. Brotrel, op. cit, p. 116.

<sup>93</sup> J. Tortel, *Entretiens sur la paralittérature*, p. 24.

<sup>94</sup> P. Fabri, "Le comunicazioni di massa in Italia: sguardo semiotico e malocchio de la sociologia", en *Versus*, no. 5, p. 77.

<sup>95</sup> U. Eco, *Il superuomo di massa*. pp. 27 ss.

<sup>96</sup> U. Eco, "El mito de Superman" en *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, pp. 260 ss.; también R. Gubern, "Superhéroes modernos", en op. cit., p. 220 ss.

<sup>97</sup> Sobre el doble movimiento que "arma" el relato del folletín y sobre su significación ideológica: M. Angenot, op. cit. pp. 54 y 55.

<sup>98</sup> P. Brooks, op. cit, p. 341.

<sup>99</sup> Un estudio clave sobre esa relación: G. Zaccaria, *Il romanzo d'appendice*, pp. 10 ss.

<sup>100</sup> Afirma Gramsci: "Puede decirse que en el pueblo la fantasía depende del 'complejo de inferioridad' social que determina largas fantasías sobre la idea de venganza, de castigo de los culpables, de los males que se soportan, etc.", en *Cultura y Literatura*, p. 174. Y sobre la *venganza* como motor narrativo en la literatura romántica: M. Meyer y los textos de A. Candido que ella recoge en el artículo ya citado.

<sup>101</sup> Uno de los pocos estudios que tematizan la presencia de ese mundo en el folletín: F. Bussiere, "Le Roman de la violence et son esthétique", en la revista *Europe: "Le Roman feuilleton"* pp. 31 a 51.

<sup>102</sup> I. Olivier-Martin, "Sociologie du roman populaire", en *Entretiens sur la paralittérature*, pp. 177 a 194; "La peinture de la condition feminine", en *Europe: "Le Roman feuilleton,"* pp. 86 a 94.

<sup>103</sup> L. Romero Tobar tiene un detallado análisis del universo social y ocupacional en el folletín español, op. cit. pp. 133 ss.

<sup>104</sup> V. Brunori, op. cit. p. 58.

<sup>105</sup> Dos trabajos que tematizan esas contradicciones: los ya citados de M. Meyer y M. Angenot.

<sup>106</sup> A. Gramsci, *Cultura y literatura*, pp, 201 ss.

<sup>107</sup> U. Eco. *Socialismo y consolación*, p. 36.

- <sup>108</sup> U. Eco, *II superuomo di massa*, p. 19.
- <sup>109</sup> N. Frye, op. cit, pp. 71 ss.
- <sup>110</sup> R. Gubern, op.cit, p. 214; véase también a ese propósito: A. -J. Greimas, "Pour une sociosémiotique discursive", en *Sémiotique et sciences sociales*, pp. 56 ss.
- <sup>111</sup> E. Morin, *L'Esprit du temps*, p. 78.
- <sup>112</sup> H. I. Schiller, *Comunicación de masas e imperialismo yanqui*, p. 17.
- <sup>113</sup> D. Bell, en *Industria cultural y sociedad de masas*, p. 14.
- <sup>114</sup> Véase en particular el capítulo "Del individualismo en los países democráticos", en su volumen II.
- <sup>115</sup> Cit. en D.Buxton, "La música de rock, sus estrellas y consumo", en *Comunicación y cultura*, no. 9, p. 179.
- <sup>116</sup> J. Berger, *Modos de ver*, pp. 143 ss.
- <sup>117</sup> Desde 1922 aparece ya una emisora de radio financiada por la publicidad y la peculiar legislación estadounidense favorecerá desde los comienzos la relación medios/publicidad; véase a este respecto: P. Albert y A. J. Tudesq, *Historia de la radio y la televisión*, México, 1982.
- <sup>118</sup> M. M. McLuhan, *La comprensión de los medios*, p. 204.
- <sup>119</sup> R. Sennett, *Narcisismo y cultura moderna*, p. 51.
- <sup>120</sup> P. Johns-Heine y H. Gerth, "Valores na ficção das publicações periódicas de massa 1921-1940", en *Cultura de massa*, pp. 266 a 275.
- <sup>121</sup> Sobre la "liberalidad" del Estado con los medios en Estados Unidos: D. Doglio G. Richeri, "U modelo americano", en *La radio: origini, storia, modelli*, Milán, 1980.
- <sup>122</sup> M. Vázquez Montalbán, *Historia y comunicación social*, p. 174.
- <sup>123</sup> F. Colombo, *Televisión: la realidad como espectáculo*, p. 54.
- <sup>124</sup> Y no sólo sobre la prensa amarilla, sino en general sobre los estudios de sociología de la prensa, véase por ejemplo, N. Will, *Essai su la presse et le capital*, París, 1976.
- <sup>125</sup> La continuidad "literaria" con aquellas narraciones se hace en la prensa norteamericana a través de la "novela corta" y sobre todo del relato breve *o story*; véase al respecto J. Coma, *La novela negra*, pp. 20 ss.
- <sup>126</sup> Sobre la relación comic/folklore: J. -C. Renard, *Sociologie de la bande dessinée*, París, 1978; "La bande dessinée comme folklore", en *Esprit*, abril de 1980. Sobre la "marca" de los *syndicates*: R. Gubern, *El lenguaje de los comics*, Barcelona, 1972, y "El comic", en *Imagen y lenguajes*, Barcelona, 1981. También J. Coma, *Del gato Félix al gato Fritz: Historia de los comics*, Barcelona, 1978.
- <sup>127</sup> Esa relación es estudiada por H. Hotier, *Le Vocabulaire du cirque et du music-hall*, Université de Lille, 1972; del mismo autor: "Les Clowns. Analyse sémiotique", en *Degrés*, no. 32, Bruselas, 1982. Véase también J. Damase, "Le music-hall", en *Histoire des spectacles*, pp. 1543 a 1578.

- 128 G. Sadoul, *Historia del cine mundial*, p. 189.  
 129 I. C. Jarvie, *Sociología del cine* p. 74.  
 130 E. García Riera, *El cine y su público*, p. 16.  
 131 F. Rositi, *Historia y teoría de la cultura de masas*, p. 120.  
 132 E. Morin, *Las estrellas de cine*, p. 23.  
 133 En J. Collet et al., *Lectures du film*, París, 1977, se encuentra una aproximación sociosemiótica al funcionamiento de los géneros en el cine.

### Tercera parte

#### Modernidad y massmediación en América Latina

- 1 N. Lechner, *Estado y política en América Latina*, p. 12.  
 2 S. Bolívar, "Carta de Jamaica", en *Escritos políticos*, Madrid, 1972.  
 3 J. Martí, *Nuestra América*, La Habana, 1971.  
 4 J. C. Mariátegui, *Signos y obras*, p. 86.  
 5 M. Deas, "La presencia de la política nacional en la vida provinciana, pueblerina y rural de Colombia", en *La unidad nacional en América Latina*, p. 150.  
 6 J. Luis Romero, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, p. 268.  
 7 Sobre los "orígenes" de ese proyecto y teniendo como situación la de Guatemala: *La patria del criollo*, Costa Rica, 1972.  
 8 M. Palacios, "América Latina: travesías hacia la nación moderna", en *La unidad nacional en América Latina*, p. 16.  
 9 A. Novaes, *O nacional e o popular na cultura brasileira*, p. 10.  
 10 Darcy Ribeiro, *Las Américas y la civilización*, pp. 115 ss.  
 11 Una reflexión que asume ese debate y lo evalúa desde el Perú de hoy: Desco, *Problema nacional: cultura y clases sociales*, Lima, 1981.  
 12 E. Squeff y J. M. Wisnik, *O nacional e o popular na cultura brasileira. Música*, p. 55.  
 13 Así aparece en el caso de Colombia: C. Uribe Celis, *Los años veinte en Colombia. Ideología y cultura*, Bogotá, 1984.  
 14 La expresión es de A. Candido, "Literatura y subdesarrollo", en *América Latina en su literatura*, p. 335.  
 15 S. Zermeño, en *Estado y política en América Latina*, p. 75.  
 16 A esa "conclusión" llega M. A. Garretón al poner en perspectiva histórica la crisis de 1973: "Prospecto nacional, una perspectiva socio-política", en ILET, *La cuestión nacional*, Santiago, 1983.  
 17 E. Galeano, *Las venas abiertas de América Latina*, p. 370.  
 18 C. Monsiváis, "Notas sobre el Estado, la cultura nacional y las culturas populares en México", en *Cuadernos políticos*, no. 30, p. 35. Sobre el proyecto educativo cultural de Vasconcelos: Eva Taboada, "Educación y lucha ideológica en el México post-revolucionario: 1920-1940", en *Cuadernos de investigaciones educativas*, no. 6, México, 1982.

<sup>19</sup> C. Monsiváis, op. cit., p. 38.

<sup>20</sup> J. L. Romero, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, p. 318; es de esta obra fundamental de la que tomamos las líneas básicas de la reflexión.

<sup>21</sup> E. Faletto, *En América Latina: desarrollo y perspectivas democráticas*, p. 109.

<sup>22</sup> G. Sunkel, *Razón y pasión en la prensa popular*, p. 16.

<sup>23</sup> L. H. Gutiérrez y L. A. Romero, *Buenos Aires 1920-1945: una propuesta para el estudio de la cultura de los sectores populares*, p. 8.

<sup>24</sup> J. L. Romero, *Las ideologías de la cultura nacional*, p. 54.

<sup>25</sup> J. L. Romero, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, p. 374.

<sup>26</sup> J. L. Romero, *Las ideologías de la cultura nacional*, pp. 67 ss.

<sup>27</sup> J. M. Arguedas, *Formación de una cultura nacional indoamericana*, pp. 124 y 125.

<sup>28</sup> J. L. Romero, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, p. 381.

<sup>29</sup> N. Nechner, *Estado y política en América Latina*, p. 304.

<sup>30</sup> F. Weffort, *O populismo na política brasileira*, Río 1978.

<sup>31</sup> A. Cordova, *La política de masas del cardenismo*, México, 1974.

<sup>32</sup> O. Landi, *Crisis y lenguajes políticos*, p. 30; también E. de Ipola, *Ideología y discurso populista*, México, 1982.

<sup>33</sup> E. Laclau, *Política e ideología en la teoría marxista*, México, 1978.

<sup>34</sup> Desco, *América Latina 80: Democracia y movimiento popular*, Lima, 1981.

<sup>35</sup> J. Márquez de Melo, *Populismo e comunicação*, Sao Paulo, 1981.

<sup>36</sup> J. C. Portantiero, "Lo nacional popular y la alternativa democrática en América Latina", en Desco, *América Latina 80*, pp. 217 a 240.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 234.

<sup>38</sup> E. Laclau, op. cit., p. 122.

<sup>39</sup> M. Deas, op. cit., pp. 151 ss.

<sup>40</sup> En la formación de esa vivencia lo efectuado por los medios se apoyará sobre la base suministrada por la escuela: por la educación. Un texto clave a ese respecto, pues traza las líneas generales del proceso y recoge algunos estudios de caso nacionales: C. Braslavsky J. Tedesco et al., *Tendencias históricas de la educación popular como expresiones de los proyectos políticos de los estados latinoamericanos*, México, 1982.

<sup>41</sup> R. Pareja, *Historia de la radio en Colombia*, p. 177.

<sup>42</sup> Intercom, "Documento básico", en *Populismo y comunicación*, p. 21.

<sup>43</sup> E. Morin, *O espírito do tempo 2: Necrose*, p. 109.

<sup>44</sup> C. Monsiváis, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en *Historia general de México*, vol IV, p. 446. Son los trabajos de Monsiváis los que nos proporcionan el hilo conductor de este análisis.



<sup>45</sup> C. Monsiváis, "Cultura urbana y creación intelectual", en *Casa de las Américas*, no. 116, p. 86.

<sup>46</sup> C. Monsiváis, *La cultura popular en el ámbito urbano. El caso de México*, mimeo, 1982, p. 29:

<sup>47</sup> C. Monsiváis, *Amor perdido*, pp. 31 y 32.

<sup>48</sup> Véase sobre esto: J. B. Rivera, *El auge de la industria cultural*, Buenos Aires, 1980; P. Terrero, *El radioteatro*, Buenos Aires, 1981; A. Ford, J. B. Rivera y E. Romano, *Medios de comunicación y cultura popular*, Buenos Aires, 1985.

<sup>49</sup> J. B. Rivera, *La forja del escritor profesional*, p. 383.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 587.

<sup>51</sup> P. Terrero, *El radioteatro y el teleteatro*, p. 5.

<sup>52</sup> F. Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, pp. 122 ss.

<sup>53</sup> B. Seibel, *El teatro "bárbaro" del interior*, Buenos Aires, 1984; L. Franco, *El circo criollo*, Buenos Aires, 1981.

<sup>54</sup> B. Seibel, *Los cómicos ambulantes*, p. 12.

<sup>55</sup> J. B. Rivera, *El folletín*, p. 9.

<sup>56</sup> J. B. Rivera, *El folletín. Eduardo Gutiérrez*, p. 222.

<sup>57</sup> Seguimos en esto las investigaciones ya citadas de Terrero.

<sup>58</sup> E. Squeff y J. M. Wisnik, op. cit., p. 148. Además de ese texto que nos parece básico, nuestro análisis se apoya en los textos del colectivo: "Questao popular", en *Arte em Revista*, no. 3, Sao Paulo, 1980.

<sup>59</sup> E. Squeff y J. M. Wisnik, op. cit., p. 43.

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 173.

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 175.

<sup>62</sup> Es el paradigma *biológico-telúrico* de que habla N. García Canclini en "Las políticas culturales en América Latina", en *Materiales para la comunicación popular*, no. 1, Lima, 1983.

<sup>63</sup> E. Squeff y J. M. Wisnik, op. cit., p. 148.

<sup>64</sup> N. García Canclini, *Las culturas populares en el capitalismo*, p. 156.

<sup>65</sup> Muñiz Sodré, *A verdade seduzida. Por un conceito de cultura no Brasil*, p. 205.

<sup>66</sup> R. Da Matta, *Carnavais, malandros e heróis*, Río 1981.

<sup>67</sup> E. Squeff y J. M. Wisnik, op. cit., p. 161.

<sup>68</sup> Esas dos obras están citadas en la primera parte de este libro.

<sup>69</sup> Osvaldo Sunkel, *Razón y pasión en la prensa popular*, ILET, Santiago, 1985.

<sup>70</sup> J. B. Rivera, *El escritor y la industria cultural 1810-1900*, Buenos Aires, 1980.

<sup>71</sup> J. M. Luyten, *A literatura de cordel em Sao Paulo*, Sao Paulo, 1981.

<sup>72</sup> G. Sunkel, op. cit., p. 80.

<sup>73</sup> J. B. Rivera, *La forja del escritor profesional*, p. 368.

<sup>74</sup> G. Sunkel, op. cit., p. 115.

<sup>75</sup> E. Faletto, "Estilos alternativos de desarrollo y opciones políticas", en *América Latina: desarrollo y perspectivas democráticas*, p. 119.

<sup>76</sup> N. Lechner, op. cit., p. 306.

<sup>77</sup> C. Mendes, en *El mito del desarrollo*, p. 139.

<sup>78</sup> R. Roncagliolo, en *Comunicación transnacional: conflicto político y cultural*, p. 27.

<sup>79</sup> Un libro que contextualiza los datos y las cifras: L. R. Beltrán y E. Fox, *Comunicación dominada. Los Estados Unidos en los medios de América Latina*, México, 1980.

<sup>80</sup> Muñiz Sodré analiza esa uniformización en *O monopólio de fala. Função e linguagem da televisão no Brasil*, Petrópolis, 1981.

<sup>81</sup> La relación espectáculo/cotidianidad en la televisión será tematizada detenidamente en la segunda sección.

<sup>82</sup> R. M. Alfaro, "Modelos radiales y proceso de popularización de la radio", en *Contratexto*, no. 1, p. 53.

<sup>83</sup> P. Gutiérrez y G. Munizaga, *Radio y cultura popular de masas*, pp. 15 ss.

<sup>84</sup> Un modelo en ese proyecto educativo modernizador lo constituye la emisora colombiana —quizá mejor habría que hablar de red de emisoras— "Radio Sutatenza", Véase sobre ella: R. Pareja, op. cit.

<sup>85</sup> P. Gutiérrez y G. Munizaga, op. cit., p. 20.

<sup>86</sup> A. Mattelart y H. Schmucler, *América Latina en la encrucijada telemática*, Barcelona, 1983.

<sup>87</sup> E. Sevilla, *Nacionalidad y regionalidad*, p. 2.

<sup>88</sup> Muñiz Sodré, *A verdade seduzida*, p. 32.

<sup>89</sup> R. Gubern, "Fascinación tecnológica o apocalipsis de la sociedad industrial", en *Papeles de Comunicación*, no. 1, Madrid, 1982.

<sup>90</sup> A. Mattelart y H. Schmucler, op. cit., p. 13.

<sup>91</sup> M. de Certeau, *L'Invention du quotidien. Arts de faire*, p. 23.

<sup>92</sup> R. M. Alfaro, "Del periódico al altoparlante", en *Materiales para la Comunicación Popular*, no. 1, Lima, 83.

<sup>93</sup> Una reflexión fundamental sobre el mestizaje en el sentido en que lo estamos planteando se halla en dos textos de A. Rama: Introducción al libro de J. M. Arguedas, *Formación de una cultura nacional indoamericana*, y "La gesta del mestizo", en *Transculturación narrativa en América Latina*, México, 1982.

<sup>94</sup> R. Vidales, "La insurgencia de las étnias. Utopía de los pueblos profundos", en *La esperanza en el presente de América Latina*, Costa Rica, 1984.

<sup>95</sup> M. Lauer, *Crítica de la artesanía: Plástica y sociedad en los Andes peruanos*, p. 112.

<sup>96</sup> N. García Canclini, *Las culturas populares en el capitalismo*, p. 104.

<sup>97</sup> La diferenciación de los planos se halla en el texto de García Canclini, aunque le hemos dado una organización que la ajusta a nuestra exposición.

<sup>98</sup> M. Lauer, op. cit., p. 25.

<sup>99</sup> N. García Canclini, *Las culturas populares en el capitalismo*, p. 168.

<sup>100</sup> *Ibíd.*, p. 86.

<sup>101</sup> G. Bonfil Batalla, "Etnodesarrollo: sus premisas jurídicas, políticas y de organización", en *América Latina: etnodesarrollo y etnocidio*, p. 137. Del mismo autor: *Utopía y revolución*, México, 1981; "La nueva presencia política de los indios", en *Cultura y creación cultural en América Latina*, México, 1984.

<sup>102</sup> Los textos en que basaremos el análisis, además de los citados en relación al cine y su "imagen" de la cultura nacional en México, son: C. Monsiváis, "Notas sobre la cultura popular en México", en *Latin American Perspectives*, vol V, no. 1, 1978; "Cultura urbana y creación intelectual. El caso mexicano", en *Cultura y creación intelectual en América Latina*, México, 1984. "De algunos problemas del término "cultura nacional" en México", en *Revista de Estudios Latinoamericanos*, no. 1, 1985.

<sup>103</sup> C. Monsiváis, *Notas sobre la cultura popular en México*, pp. 101 ss; véase también en *Amor perdido*, pp. 319 ss.

<sup>104</sup> C. Monsiváis, "Cultura urbana y creación intelectual", en *Casa de las Américas*, no. 116, p. 85.

<sup>105</sup> C. Monsiváis, "Penetración cultural y nacionalismo", en *Uno más Uno*, de 17 de julio de 1982.

<sup>106</sup> C. Monsiváis, "Notas sobre el Estado, la cultura nacional y la cultura populares", en *Cuadernos políticos*, no. 30, p. 42.

<sup>107</sup> L. A. Romero y L. H. Gutiérrez, "La cultura de los sectores populares porteños 1920-1930", en *Espacios*, no. 2, Buenos Aires, 1985.

<sup>108</sup> L. A. Romero, *Una empresa cultural para los sectores populares: editoriales y libros en Buenos Aires en la entreguerra*, mimeo, p. 4.

<sup>109</sup> L. A. Romero y L. H. Gutiérrez, op. cit., pp. 5 y 6; véase también B. Sarlo, *El imperio de los sentimientos*, pp. 19 a 51.

<sup>110</sup> Sobre esa cultura mirada desde el ámbito de los medios masivos: Mazziotti P. Terrero, *Migraciones internas y recomposición de la cultura popular urbana (1935-1950)*, mimeo, Buenos Aires, 1983.

<sup>111</sup> C. Frias y F. Romero, "Democracia y organización popular urbana", en *Tarea*, no. 12, Lima, p. 9.

<sup>112</sup> J. Matos Mar, *Desborde popular y crisis del Estado*, p. 69.

<sup>113</sup> *Ibíd.*, p. 78.

<sup>114</sup> C. Frias y R. Romero, op. cit., p. 10.

<sup>115</sup> C. Blondet, "En la barriada nos hicimos mujeres", en *Cultura Popular*, no. 13, p. 96.

<sup>116</sup> R. M. Alfaro, *La palabra como conquista de la capital*, p. 110.

<sup>117</sup> *Ibíd.*, p. 113.

<sup>118</sup> *Ibíd.*, p. 146.

<sup>119</sup> T. Pires do Rio, *A política dos outros*, p. 118.

<sup>120</sup> J. G. Cantor Magnani, *Festa no pedaço*, p. 138.

<sup>121</sup> Véase a ese respecto: no. 12 de *Comunicacao e sociedade*, dedicado enteramente a *comunicaçao religiosa*, y varios de los textos que recoge el colectivo *La esperanza en el presente de América Latina*, Costa Rica, 1984.

<sup>122</sup> Las citas sobre Tepito pertenecen a varios *manifiestos* titulados "Qué és Tepito, qué és arte acá", "Que viva Tepito", "Arquitectura acá", los firmantes de algunos manifiestos son D. Manrique, A. Hernández y C. Plasencia, y a un número del periódico *El Nero en la cultura*.

<sup>123</sup> A. Silva, *La perspectiva estética como estrategia comunicativa en ciudades colombianas*, mimeo, Bogotá, 1985.

<sup>124</sup> Sobre esos movimientos musicales: J. A. Llorens, *Música popular en Lima: criollos y andinos*, pp. 142 ss.; P. Vila, *Rock nacional: crónicas de la resistencia juvenil*, mimeo, Buenos Aires, 1984. El no. 12 de *Comunicación y cultura* está dedicado a "Nuevas fronteras de la música popular en América Latina", México, 1984.

<sup>125</sup> J. M. Arguedas, op. cit., p. 124.

<sup>126</sup> A ese propósito: J. Martín-Barbero, "Retos a la investigación de comunicación en América Latina", en *Comunicación y cultura* no. 9, 1983.

<sup>127</sup> Esa tendencia es criticada a fondo por O. Landi, *Crisis y lenguaje políticos*, Buenos Aires, 1983, y por N. Lechner, "Información y política: dos formas de comunicación", en *La conflictiva y nunca acabada construcción del orden deseado*, Santiago, 1984.

<sup>128</sup> N. Lechner, *Estado y política en América Latina*, p. 311.

<sup>129</sup> N. García Canclini, "Las políticas culturales en América Latina", en *Chasqui*, no. 7, p. 24.

<sup>130</sup> Sobre esa nueva concepción de la democracia: T. Moulian, "Crítica a la crítica marxista de las democracias burguesas", en *Descos, América Latina 80: Democracia y movimiento popular*, pp. 45 a 61; del mismo autor, "Democracia y tipos de Estado", en *Teoría y políticas en América Latina*, pp. 313 a 337.

<sup>131</sup> N. Casullo, *Cultura popular y política*, mimeo, Buenos Aires, 1983; E. de Ipola y J. C. Portantiero, "Crisis social y pacto democrático", en *Punto de Vista*, no. 21, Buenos Aires, 1984.

<sup>132</sup> O. Landi, op. cit., p. 14.

<sup>133</sup> N. Lechner, *La conflictiva y nunca acabada construcción del orden deseado*, p. 26.

<sup>134</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>135</sup> M. Martín Serrano, "El estructuralismo antropológico y el mito de la postmodernidad", en *Cuadernos del Norte*, no. 29, p. 7.

<sup>136</sup> O. Landi, *Cultura política en la transición democrática*, mimeo, p. 19.

<sup>137</sup> J. J. Brunner, *La cultura como objeto de políticas*, p. 3. Del mismo autor, *Políticas culturales para la democracia*, Flacso, Santiago, 1985. J. J. Brunner y G. Catalan, *Cinco estudios sobre cultura y sociedad*, Flacso, Santiago, 1985.

- <sup>138</sup> O. Landi, *Campo cultural y democratización política*, mimeo, p. 11.
- <sup>139</sup> Tomo la expresión de P. Gutiérrez y G. Munizaga, op. cit., p. 25.
- <sup>140</sup> En el sentido que le da a ese verbo R. Da Matta en *A casa e a rua*, p. 92.
- <sup>141</sup> E. Laclau, "Teorías marxistas del Estado: debates y perspectivas", en *Estado y Política en América Latina*, p. 59.
- <sup>142</sup> E. R. Durham, "A familia operaria: consciencia e ideologia", en *Dados*, no. 2, 1980, p. 203.
- <sup>143</sup> J. G. Cantor Magnani, op. cit., p. 19.
- <sup>144</sup> E. R. Durham, op. cit., p. 202.
- <sup>145</sup> N. García Canclini, *Desigualdad cultural y poder simbólico*, mimeo, México, 1984; *Cultura y poder: ¿dónde está la investigación?*, ponencia en el Simposio "Cultura popular y resistencia política", New York, 1985; *Cultura transnacional y culturas populares en México*, ponencia en Congreso de Americanistas, Bogotá, 1985.
- <sup>146</sup> N. García Canclini, *Cultura y poder: ¿dónde está la investigación?*, p. 25.
- <sup>147</sup> N. García Canclini, "Gramsci con Bourdieu", en *Nueva Sociedad*, no. 71, p. 74.
- <sup>148</sup> B. Sarlo, "Crítica de la lectura: ¿un nuevo canon?", en *Punto de Vista*, no. 24, Buenos Aires, 1985; "Del lector", en C. Altamirano y B. Sarlo, *Literatura/Sociedad*, Buenos Aires, 1983; "Los lectores: una vez más ese enigma", en *El imperio de los sentimientos*, Buenos Aires, 1985.
- <sup>149</sup> B. Sarlo, *Lo popular como dimensión: tópica, retórica y política de la recepción*, mimeo, p. 11.
- <sup>150</sup> B. Sarlo, *El imperio de los sentimientos*, pp. 36 ss.
- <sup>151</sup> En el sentido que ese concepto tiene en M. Martín Serrano, *La mediación social*, Madrid, 1977.
- <sup>152</sup> G. Richeri (ed.), *La televisión: entre servicio público y negocio*, Barcelona, 1983. Varios de los trabajos recogidos en esa obra constatan el ahondamiento de la estratificación social por los nuevos productos del vídeo.
- <sup>153</sup> G. Richeri, "Nuevas tecnologías e investigación sobre la comunicación de masas", en M. de Moragas, *Sociología de la comunicación de masas*, p. 68.
- <sup>154</sup> *Ibidem*, p. 60.
- <sup>154a</sup> E. R. Durham, op. cit., p. 209.
- <sup>155</sup> En esa perspectiva: V. Fuenzalida, *Televisión: padres-hijos*, Santiago, 1984; también: "La télé: un affaire de famille", París, 1982.
- <sup>156</sup> Tomamos estas dos nociones de Muñiz Sodré, *O monopolio da fala*, Petrópolis, 1981, pero "liber ndolas" del sesgo apocalíptico que tienen en ese texto.
- <sup>157</sup> Ya la radio había proporcionado una puesta en contacto de esos dos "mundos", pero su modo no exclusivo de uso posibilita una

simultaneidad no disruptiva con las otras actividades cotidianas.

<sup>158</sup> R. Barthes, *Mitologías*, p. 71.

<sup>159</sup> T. Pires do Rio, "A noção do tempo e o cotidiano", en op. cit. pp. 114 ss.

<sup>160</sup> M. Foucault, *Vigilar y castigar*, p. 164.

<sup>161</sup> B. Sarlo, *Lo popular como dimensión* p. 5.

<sup>162</sup> O. Calabrese, "Los replicantes", en *Análisi*, no. 9, p. 70. Ese número está dedicado a la "Repetición y serialidad en cine y televisión".

<sup>163</sup> Un certero análisis de esas oposiciones en: G. Murdock, "Las transmisiones y la diversidad cultural", en *La televisión: entre servicio público y negocio*, pp. 164 a 187.

<sup>164</sup> Nos referimos a la propuesta que aparece desarrollada en *Sociodinámica de la cultura*, Buenos Aires, 1978.

<sup>165</sup> P. Fabri, "Le comunicazioni di massa in Italia: sguardo semiotico e melocchio de la sociologia", en *Versus*, no. 5, p. 77; véase también p. 65.

<sup>166</sup> S. M. Lotman, "El problema de una tipología de la cultura", en *Los sistemas de signos*, Madrid, 1972.

<sup>167</sup> M. de Moragas, "Transformación tecnológica y tipología de los medios", en *Sociología de la comunicación de masas*, vol IV, p. 20.

<sup>168</sup> Sobre la significación social del tiempo ocupado por la televisión. M. Thiolent et al., *Televisao, poder e clases trabalhadoras*, Sao Paulo, 1982.

<sup>169</sup> Un ejemplo de ese tratamiento: T. Todorov, "Typologie du roman policier", en *Poétique de la Prose*, París, 1978.

<sup>170</sup> F. Casetti, L. Lumbelli y M. Wolf, "Indagine su alcune regole di genere televisivo", en *Ricerche sulla Comunicazione*, no. 2, 1980, pp. 147 a 190, y no. 3, 1981, pp. 11 a 119. También M. Wolf, "Géneros y televisión", en *Análisi*, no. 9, pp. 189 a 199.

<sup>171</sup> M. Wolf, op. cit., p. 191.

<sup>172</sup> Son pocos sin embargo los estudios que abordan desde el punto de vista *cultural* el melodrama. Entre esos pocos se hallan los textos ya citados de J. B. Rivera sobre el melodrama folletín en Argentina; de C. Monsiváis sobre el melodrama cinematográfico y en la canción en México; de B. Sarlo sobre la novela semanal en la Argentina de los años veinte; y los de M. Meyer sobre el folletín en Brasil: "O que é, ou quem foi Sinclair das Ilhas", en *Revista del Instituto de Estudos Brasileiros*, no. 14, 1973; *Vaudeviles, melodramas e quejandos*, mimeo, Sao Paulo, 1982; de María de la Luz Hurtado, *Teatro y sociedad chilena en la mitad del siglo XX: El melodrama*, Santiago, 1983.

<sup>173</sup> Véase lo escrito a ese propósito en la segunda parte.

<sup>174</sup> F. Zonabend, *La Memoire longue*, p. 308.

<sup>175</sup> R. Hoggart, op. cit., p. 70.

<sup>176</sup> Es el título de un texto de J. Nun sobre el reduccionismo de las concepciones de lo popular en la izquierda: "La rebelión del coro", en *Punto de Vista*, no. 23.

- 177 M. Mattelart, *Mujeres e industrias culturales*, p. 44.
- 178 Nos referimos a la relación del melodrama con las leyendas y cuentos de miedo y misterio en los que está en juego el enigma del nacimiento, los hermanos gemelos, etcétera.
- 179 J. Pires Ferreira, *Cavalaria em Cordel*, Sao Paulo, 1979.
- 180 En el no. 12 de *Comunicación y cultura* hay varios textos que aluden a la cuestión planteada.
- 181 R. Da Matta, *A casa e a rua*, p. 96.
- 182 J. G. Cantor Magnani, *Festa no pedaço*, p. 175.
- 183 Los tres verbos los hallo juntos en el texto de O. Capriles, "Por una cultura alternativa", en *Ininco*, no. 4-5, Caracas, 1982, texto que plantea una interesante reflexión sobre el concepto de *campo cultural*, pero que al proyectar lo popular sobre la idea de lo alternativo como algo per se lo torna inaproximable a lo masivo, pues esto a su vez es pensado únicamente en términos de industria y de impulso al consumo.
- 184 J. Nun, "El otro reduccionismo", en *América Latina: ideología y cultura*, p. 40 (el subrayado es nuestro).
- 185 L. A. Romero, *Una empresa cultural para los sectores populares*, p. 26.
- 186 A. Signorelli, "Cultura popolare e cultura di massa: note per un dibattito", en *La Ricerca Folklorica*, no. 7, p. 5.
- 187 S. Miceli, *A noite da madrinha*, p. 210.
- 188 G. Sunkel, "Las matrices culturales y la representación de lo popular en los diarios populares de masas", en op. cit., 27 a 58.
- 189 J. G. Cantor Magnani, "A escolha do circo", en op. cit., pp. 23 ss.
- 190 *Ibidem*, p. 175.
- 191 J. González, *Semantizarás las ferias. Identidad regional y frente culturales*, mimeo, p. 8.
- 192 P. Gutiérrez G. Munizaga, op. cit., p. 22.
- 193 R. M. Alfaro, "Modelos radiales y proceso de popularización de la radio", en *Contratexto*, no. 1. p. 57.
- 194 *Ibidem*, p. 71.
- 195 C. Marcondes Filho (ed.), *Política e imaginario*, p. 111. Ahí se estudia el "fenómeno" Gil Gómez desde la más tradicional y exterior de las lecturas ideológicas, pero se recogen algunos datos y sobre todo se transcribe el texto de un relato-emisión.
- 196 A. Ma. Fadul et al., *A narrativa popular de Gil Gómez*, p. 3.
- 197 A. Ma. Fadul, *Violencia, radio e o imaginario popular*, p. 12; del mismo autor, "Literatura, radio e sociedade: algumas anotações sobre a cultura na America Latina", en *Literatura em tempo de cultura de massa*, Sao Paulo, 1984.
- 198 L. Peirano y A. Sánchez de León, *Risa y cultura en la televisión peruana*, Lima, 1984.
- 199 *Ibidem*, p. 48.
- 200 *Ibidem*, p. 66.

<sup>201</sup> M. Meyer y M. L. Montes, *Redescubriendo o Brasil: a festa na politica*, Sao Paulo, 85.

<sup>202</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>203</sup> *Ibidem*, p. 43.

<sup>204</sup> *Ibidem*, p. 20.



## Bibliografía

### 1. Teoría y crítica de la cultura

- Th. W. ADORNO, *Crítica cultural y sociedad*, Ariel, Barcelona, 1973.  
*Teoría estética*, Taurus, Madrid, 1980.
- H. ARENDT, *La crise de la culture*, Gallimard, París, 1972.
- D. BELL, *Las contradicciones culturales del capitalismo*, Alianza, Madrid, 1977.
- P. BOURDIEU, *La distinction*, Minuit, París, 1979.  
"Elementos de una teoría sociológica de la percepción estética", en *Sociología del arte*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1971.  
"Campo intelectual y proyecto creador", en *Problemas del estructuralismo*, Siglo XXI, México, 1967.
- P. BOURDIEU y J.- C. PASERON, *La reproduction*, Minuit, París, 1970.
- C. CASTORIADIS, "A instituição imaginária da sociedade", en *Paz e Terra*, Sao Paulo, 1982.
- A. M. CIRESE, "Ensayos sobre las culturas subalternas", en *Cuadernos de la Casa Chata*, México, 1980.  
"De Taylor a Lévi-Strauss", en *Cuadernos de la Casa Chata*, México, 1980.
- P. CLASTRES, *Investigaciones en antropología política*, Gedisa, Barcelona, 1981.

- M. de CERTEAU, *La Culture au pluriel*, UGE, París, 1974.
- J. DURAND, *Structures antropológicas de l'imaginaire*, Bordas, París, 1969.
- U. ECO, *Lector in fabula*, Lumen, Barcelona, 1981.
- R. ESCARPIT, "Hacia una sociología del hecho literario", en *Cuadernos para el Diálogo*, Madrid, 1974.  
*Sociología de la literatura*, Libros del Mirasol, Buenos Aires, 1982.
- M. FOUCAULT, *Un dialogo sobre el poder*, Alianza, Madrid, 1981.
- A. GRAMSCI, *Cultura y literatura*, Península, Barcelona, 1977.
- J. HABERMAS, "L'Actualité de W. Benjamin. La critique: prise de conscience ou preservation", en *Revue d'Esthétique*, no. 1, París, 1981.
- G. JIMÉNEZ, *Para una concepción semiótica de la cultura*, mimeo, México, 1982.
- J. S. KAHN (Ed.), *El concepto de cultura*, Anagrama, Barcelona, 1975.
- F. LAPLANTINE, *Las voces de la imaginación colectiva*, Granca, Barcelona, 1977.
- J. M. LOTMAN et al., *Semiótica de la cultura*, Cátedra, Madrid, 1979.  
*Los sistemas de signos*, Alberto Corazón, Madrid, 1972.
- H. MARCUSE, *Cultura y Sociedad*, Sur, Buenos Aires, 1969.
- X. RUBERT DE VENTÓS, *De la modernidad*, Península, Barcelona, 1980.
- A. RESZLER, *Marxismo y cultura*, Fontanella, Barcelona, 1976.
- R. SENNETT, *Narcismo y cultura moderna*, Kairós, Barcelona, 1980.
- E. TOFFLER, *Los consumidores de cultura*, Leviatán, Buenos Aires, 1980.
- R. VANEIGEM, *Tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones*, Anagrama, Barcelona, 1977.
- R. WILLIAMS, *Culture and Society: 1780-1950*, Penguin, Londres, 1976.  
*The Long Revolution*, Penguin, Londres, 1980.  
*Marxismo y literatura*, Península, Barcelona, 1980.  
*Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*, Paidós, Barcelona, 1982.

## 2. Historia política y movimientos sociales

- C. CASTORIADIS, *La experiencia del movimiento obrero*, 2 vols., Tusquets, Barcelona, 1979.
- M. CASTELLS, *Movimientos sociales urbanos*, Siglo XXI, Madrid, 1977.
- L. CHEVALIER, *Clases labourieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIX siècle*, París, 1958.
- A. ELORZA, *Socialismo utópico español*, Alianza, Madrid, 1970.
- M. FOUCAULT, *Vigilar y castigar*, Siglo XXI, México, 1976.
- G. FOURQUIN, *Los levantamientos populares en la Edad Media*, EDAF, Madrid, 1976.
- A. GRAMSCI, *Antología*, selección y notas de M. Sacristán, Siglo XX, México, 1974.
- A. GORZ, *Adieux au prolétariat*, Galilée, París, 1980.
- J. HABERMAS, *Historia y crítica de la opinión pública*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981.  
*Problemas de legitimación en el capitalismo tardío*, Amorrortu, Buenos Aires, 1977.
- E. J. HOBSBAWN, *Las revoluciones burguesas*, 2 vols., Guadarrama, Madrid, 1980.  
*Rebeldes primitivos*, Ariel, Barcelona, 1974.  
*Trabajadores. Estudio sobre la historia del movimiento obrero*, Crítica, Barcelona, 1979.
- J. JACQUES, *Las luchas sociales en los gremios*, Miguel Castellote, Madrid, 1972.
- T. KAPLAN, *Orígenes sociales del anarquismo andaluz*, Crítica, Barcelona, 1977.
- C. E. LIDA, *Antecedentes y desarrollo del movimiento obrero español*, Siglo XXI, Madrid, 1973.  
"Educación anarquista en la España del ochocientos", en *Revista de Occidente*, no. 97, Madrid, 1971.
- G. MAIRET, "Pueblo y Nación", en F. Chatelet, *Historia de las ideologías*, vol. III, Premiá, México, 1981.
- G. RUDE, *Protesta popular y revolución en el siglo XVIII*, Ariel, Barcelona, 1978.
- R. SENNETT, *El declive del hombre público*, Península, Barcelona, 1978.

- A. SOBOUL, *Les sans-culottes*, Seuil, París, 1969.
- E. P. THOMPSON, *La formación histórica de la clase obrera*, Laya, Barcelona, 1972.  
*Tradición, revuelta y consciencia de clase*, Crítica, Barcelona, 1979.
- M. TUÑÓN DE LARA et al. "Movimiento obrero, política y literatura en la España contemporánea", en *Cuadernos para el Diálogo*, Madrid, 1974.
- P. VILLAR, "Reflexions sur les fondements des structures nationales", en *La Pensée*, no. 217-218, París, 1981.
- P. VILLAR et al., *Niveles de cultura y grupos sociales*, Siglo XXI, México, 1977.
- F. VILLACORTA, *Burguesía y cultura*, Siglo XXI, Madrid, 1980.
- T. ZELDIN, *Histoire des passions françaises*, 4 vols., Seuil, París, 1980.

### 3. Historia y modos de lo popular

- M. ANGENOT, *Le roman populaire*, Université Québec, Montreal, 1975.
- M. BAJTIN, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Barral, Barcelona, 1974.
- W. BENJAMIN, "EL narrador", en *Revista de Occidente*, no. 129, Madrid, 1973.  
"Pequeña historia de la fotografía", en *Discursos interrumpidos*, vol. I, Taurus, Madrid 1973.  
*Reflexões: o brinquedo a educação*, Summus, Sao Paulo, 1982.
- G. BOLLEME, *La Bibliothèque Bleue. La littérature populaire en France du XVIIe au XVIIIe siècles* Mouton, París, 1971.
- P. BURKE, *Cultura popolare nell'Europa moderna*, Mondadori, Milán, 1980.
- A. BILLAZ, "Melodrama et littérature: Le cas de Pixerecourt", en *Revue des Sciences Humaines*, no. 162, Lille, 1976.
- P. BROOKS, "Une esthétique de l'étonnement: La melodrame", en *Revue Poétique*, no. 19, París, 1974.
- J.- F. BOTREL, "La novela por entregas: unidad de creación y consumo", en *Creación y público en la literatura española*, Castalia, Madrid, 1971.

- P. CLEMENTE, "La cultura popolare: questioni teoriche", en *La Ricerca Folklorica*, no. 2, Brescia, 1980.  
*Note su alcuni quadri interpretativi per lo studio delle culture subalterne*, Siena, 1982.
- J. CARO BAROJA, "Ensayo sobre la literatura de cordel", en *Revista de Occidente*, Madrid, 1969, *Las brujas y su mundo*, Alianza, Madrid, 1966.
- M. De CERTEAU, "La Beauté du mort", en *La Culture au pluriel*, París, 1974.  
*L'Invention du quotidien. Arts de faire*, UGE, París, 1980.
- M. de CERTEAU et al., *Les Cultures populaires*, Privat, París, 1979.
- C. H. COOB, *La cultura y el pueblo*, Laya, Barcelona, 1981.  
*EUROPE (Rev.)*, "Le Roman feuilleton", no. 542, París, 1974.
- N. FRYE, *La escritura profana. Un estudio sobre la estructura del romance*, Monte Ávila, Caracas, 1980.
- J. I. FERRERAS, *La novela por entregas*, Taurus, Madrid, 1972.
- U. ECO, *Il superuomo di massa*, Bompiani, Milán, 1978.  
*Socialismo y consolación*, Tusquets, Barcelona, 1970.
- J. GOIMARD, "Le Melodrame: le mot et la chose", en *Cahier de la Cinémathèque*, Perpignan, no. 28, 1980.  
 "Quelques structures formelles du roman populaire", en *Europe*, no. 542, París, 1974.
- A. GRAMSCI, "Observaciones sobre el folklore" y "Literatura popular" en *Cultura y literatura*, Península, Barcelona, 1977.
- C. GINZBURG, *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*, Muchnik, Barcelona, 1982.
- V. FUENTES, "La marcha al pueblo en las letras españolas: 1917-1936", De la Torre, Madrid, 1980.
- H. HOTIER, *Le Vocabulaire du cirque et du music-hall en France*, Université de Lille, 1972.  
 "Les Clowns. Analyse sémiotique", en *Degrés* no. 32, Bruselas, 1982.
- M. C. GARCIA DE ENTERRÍA, *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*, Taurus, Madrid, 1973.
- G. M. de JOVELLANOS, *Espectáculos y diversiones públicas*, Anaya, Madrid, 1967.
- R. HOGGART, *The Uses of Literacy*, Penguin, Londres, 1972.
- J. LE GOFF, *Tiempo, trabajo y cultura en el Occidente medieval*, Taurus, Madrid, 1983.
- J. LE GOFF et al., *Les Marginaux et les exclus dans l'histoire*, UGE, París, 1979.

- L. LIVAK, *Musa libertaria*, Antoni Bosch, Barcelona, 1981.
- L. M. LOMBARDI SATRIANI, *Apropiación y destrucción de la cultura de las clases subalternas*, Nueva Imagen, México, 1978.
- M. MARTINET, *Culture proletarienne*, Maspero, París, 1976; 1ª ed., Librairie du Travail, 1935.
- B. MOURALIS, *Les Contralittératures*, PUF, París, 1975.
- R. MUCHEMBLED, *Culture populaire et culture des élites*, Flammarion, París, 1978.
- R. MANDROU, *De la culture populaire aux XVIII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Stock, París, 1964.  
*Magistrats et sorcières en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, París, 1968.
- J. MARCO, *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX*, Taurus, Madrid, 1977.  
"El pliego suelto", en *Rev. de Occidente*, no. 101, Madrid, 1971.
- J. MISTLER et al., *Épinal e l'Imaginaire populaire*, Hachette, París, 1961.
- E. OLIVÉ, *Pedagogía obrerista de la imagen*, Olañeta, Barcelona, 1978.
- M. RAGON, *Histoire de la littérature proletarienne en France*, Albin Michel, París, 1974.
- A. RESZLER, *La estética anarquista*, Grijalbo, México, 1974.
- J. M. RODRÍGUEZ, *Ensayo sobre el machismo español*, Península, Barcelona, 1971.
- T. REMY, "Le Mime", en *Histoire des spectacles*, Gallimard, París, 1965.
- L. ROMERO TOVAR, *La novela popular española del siglo XIX*, Ariel, Barcelona, 1976.
- M. SIACH, *Analysis of the Concept of 'the Popular' in Cultural Studies*, McGill University Montreal, 1983.
- M. SIGUÁN BOEHMER, *Literatura popular libertaria: 1925-1938*, Península, Barcelona, 1981.
- P. SOLÁ, *Els ateneus obrers i la cultura popular a Catalunya (1900-1939)*, La Magrana, Barcelona, 1978.
- J. TALENS, *Novela picaresca y práctica de la transgresión*, Júcar, Madrid, 1975.
- J. TORTEL et al., *Entretiens sur la paralittérature*, Plon, París, 1968.
- WERNER PLUM, *Relatos obreros*, Ildis, Bogotá, 1975.
- R. WILLIAMS, "The Press and Popular Culture", en *Newspaper History*, Constable, Londres, 1978.

- I. M. ZAVALA, *Románticos y socialistas. Prensa española del XIX, Siglo XX*, Madrid, 1972.  
*Clandestinidad y libertinaje erudito en los albores del siglo XVIII*, Ariel, Barcelona, 1978.
- F. ZONABEND, *La Memoire longue*, PUF, París, 1980.
- G. ZACCARIA, *Il romanzo d'appendice. Aspetti della narrativa 'popolare' nei secoli XIX e XX*, Paravia, Turín, 1977.

#### 4. Masas: sociedad, cultura y comunicación

- Th. W. ADORNO y M. HORKHEIMER, *Dialéctica del Iluminismo*, Sur, Buenos Aires, 1971.  
*Sociológica*, Taurus, Madrid, 1971.
- R. BARTHES, *Mitologías, Siglo XXI*, México, 1980.
- W. BENJAMIN, *Iluminaciones I: Imaginación y sociedad*, Taurus, Madrid, 1980.  
*Iluminaciones II: Poesía y capitalismo*, Taurus, Madrid, 1980.  
*Discursos interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1982.
- D. BELL et al., *Industria cultural y sociedad de masas*, Monte Ávila, Caracas, 1969.
- J. BAUDRILLARD, *A la sombra de las mayorías silenciosas*, Kairós, Barcelona, 1978.  
*La Sociéte de consommation*, Gallimard, París, 1970.  
 "La implosión del sentido en los media y la implosión de lo social en las masas", en *Alternativas populares a las comunicaciones de masa*, CIS, Madrid, 1979.
- V. BRUNORI, *Sueños y mitos de la literatura de masas*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980.
- J. CURRAM et al., *Sociedad y comunicación de masas*, FCE, México, 1981.
- J. COMA, *La novela negra*, El Viejo Topo, Barcelona, 1980.
- G. DEBORD, *La Sociéte du spectacle*, Champ Libre, París, 1971.
- M. DUFRENNE, *L'Art de masse n'existe pas*, UGE. París, 1974.  
*Subversión/perversión*, Ruedo Ibérico, Barcelona, 1980.
- F. COLOMBO, *Televisión: la realidad como espectáculo*, Gustavo Gili, Barcelona, 1976.
- U. ECO, *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, Lumen, Barcelona, 1968.  
*Diario mínimo*, Península, Barcelona, 1973.

- P. FABRI, "Le comunicazioni di massa in Italia: sguardo semiótico e malocchio de la sociologia", en *Versus*, no. 5, Milán, 1973.
- S. GINER, *Sociedad masa*, Península, Barcelona, 1979.
- R. GUBERN, *Mensajes icónicos en la cultura de masas*, Lumen, Barcelona, 1974. *Comunicación y cultura de masas*, Península, Barcelona, 1977.
- S. FREUD, "Psicología de las masas y análisis del yo", en *Obras Completas*, vol. III, Biblioteca Nueva, Madrid, 1973.
- G. LE BON, *Psicología de las muchedumbres*, Albatros, Buenos Aires, 1959.
- M. G. LUTZEMBERGER et al., *Cultura, comunicación de masas y lucha de clases*, Nueva Imagen, México, D.F. 1978.
- C. MANUCCI, *La sociedad de masas*, Corregidor, Buenos Aires, 1972.
- A. MATTELART, *La Culture contre la démocratie*, La Decouverte, París, 1983.
- A. MATTELART y J.- M. PIEMME, "Las industrias culturales: génesis de una idea", en *UNESCO, Industrias culturales*, FCE. México, 1982.
- La televisión alternativa*, Anagrama, Barcelona, 1981.
- A. MATTELART y Y. STOURDZE, *Technologie, Culture & Communication*, La Documentation Française, París, 1983
- E. MORIN, *L'Esprit du temps 1: Névrose*, Grasset, París, 1962.
- O espírito do tempo 2: Necrose*, Forense Universitária, Río de Janeiro 1977.
- Las estrellas del cine*, EUDEBA, Buenos Aires, 1964.
- El cine o El hombre imaginario*, Seix Barral, Barcelona, 1961.
- M. DE MORAGAS, *Teorías de la comunicación*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981.
- (ed.) *Sociología de la comunicación de masas*, 4 vols., Gustavo Gili, Barcelona, 1985.
- "Ubicación tipológica de la cultura popular y la comunicación alternativa", Barcelona, 1982.
- M. MARTÍN SERRANO, *La mediación social*, Ramón Akal, Madrid, 1977.
- "Nuevos métodos para la investigación de la estructura y la dinámica de la enculturación", en *REOP*, no. 37, Madrid, 1974.



- (ed.) *Teoría de la comunicación*, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santander, 1981.
- C. W. MILLS, "La sociedad de masas", en *La élite del poder*, FCE, México, 1957.
- H. M. McLUHAN, *La comprensión de los medios*, Diana, México, 1969.
- A. A. MOLES, *Sociodinámica de la cultura*, Paidós, Buenos Aires, 1978.
- J. ORTEGA Y GASSET, *La rebelión de las masas*, Espasa-Calpe, Madrid, 1961.
- B. ROSENBERG y D. M. WHITE, *Cultura de massa*, Cultrix, Sao Paulo, 1973.
- D. RIESMAN, *La muchedumbre solitaria*, Paidós, Barcelona, 1981.
- F. ROSITI, *Historia y teoría de la cultura de masas*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980.
- J. A. RAMÍREZ, *Medios de masas e historia del arte*, Cátedra, Madrid, 1976.
- G. RICHERI D. DOGLIO, *La radio: Origine, storia, modelli*, Mondadori Milán, 1980.
- G. RICHERI (ed.) *La televisión: entre servicio público y negocio*, Gustavo Gili, Barcelona, 1983.
- H. I. SCHILLER, *Comunicación de masas e imperialismo yanqui*, Gustavo Gili, Barcelona, 1976.
- A. SWINGWOOD, *El mito de la cultura de masas*, Premiá, México, 1979.
- A. SIGNORELLI et al., "Cultura popolare e cultura di massa", en *La Ricerca Folklorica*, no. 7, Brescia, 1983.
- A. de TOCQUEVILLE, *De la démocratie en Amérique*, 2 vols., Gallimard, París, 1951.
- F. TONNIES, *Comunidad y sociedad*, EUDEBA, Buenos Aires, 1947.
- M. VÁZQUEZ MONTALBÁN, *Historia y comunicación social*, Bruguera, Barcelona, 1980.
- J. VIDAL BENEYTO (ed.), *Alternativas populares a las comunicaciones de masa*, CIS, Madrid, 1979.
- M. WOLF, *Teorie delle comunicazioni di massa*, Bompiani, Milán, 1985.
- M. WOLF, F. CASETTI y L. LUMBELLI, "Indagine su alcune regole di genere televisivo", en *Ricerche sulla Comunicazione*, no. 2 y 3, Milán, 1980.

## 5. Política, sociedad e ideología en América Latina

- A. ARGUMEDO, *Conciencia popular y conciencia enajenada*, mimeo, Buenos Aires, 1982.  
*Los laberintos de la crisis*, Ilet-Folios, Buenos Aires, 1984.
- C. BRASLAVSKY y J. C. TEDESCO et al., "Tendencias históricas de la educación popular como expresiones de los proyectos políticos de los Estados latinoamericanos", *Investigaciones Educativas*, México, 1982.
- S. BAGU et al., *De historia e historiadores. Homenaje a J. L. Romero*, Siglo XXI, México, 1982.
- J. J. BRUNNER, *La cultura como objeto de políticas*, Flacso, Santiago, 1985.  
*Políticas culturales para la democracia*, Flacso, Santiago, 1985.
- G. CATALÁN, *Cinco estudios sobre cultura y sociedad*, Flacso, Santiago, 1985.
- A. CORNEJO et al., *Problema nacional: cultura y clases sociales*, Desco, Lima, 1981.
- DARCY RIBEIRO, *Las Américas y la civilización*, Extemporáneos, México, 1977.
- E. FALETTO et al., *América Latina: desarrollo y perspectivas democráticas*, Flacso, Costa Rica, 1982.
- A. FLISFISCH, N. LECHNER y T. MOULIAN, *Problemas de la democracia y la política democrática en América Latina*, Flacso, Santiago, 1984.
- C. FRIAS y F. ROMERO, "Democracia y organización popular urbana", en *Tarea*, no. 12, Lima, 1984.
- N. GARCÍA CANCLINI, "Las políticas culturales en América Latina", en *Materiales para la comunicación popular*, no. 1 Lima, 1984.  
"Gramsci con Bourdieu", en *Nueva Sociedad*, no. 71, Costa Rica, 1984.  
*Desigualdad cultural y poder simbólico*, mimeo, México, D.F. 1984.  
*Cultura y poder: ¿dónde está la investigación?*, Mirneo, México, D.F. 1985.
- E. GALEANO, *Las venas abiertas de América Latina*, Casa, La Habana, 1972.
- R. GEORGE OLIVEN, *Urbanização e mudança social no Brasil*, Vozes, Petrópolis, 1982.  
*Violencia e cultura no Brasil*, Vozes, Petrópolis, 1982.

- M. A. GARRETÓN et al., *La cuestión nacional: perspectiva democrática*, ILET, Santiago, 1983.
- O. FALS BORDA et al., *Once ensayos sobre la violencia*, Centro Gaitán, Bogotá, 1985.
- O. FALS BORDA, *Conocimiento y poder popular*, Siglo XXI, Bogotá, 1985.
- E. de IPOLA, *Ideología y discurso populista*, Folios, México, 1982.
- “Estructura y coyuntura: Las mediaciones”, en *Teoría y política en América Latina*, Cide, México, 1983.
- “Sociedad, ideología y comunicación”, en *Comunicación y cultura*, no. 6, México, 1978.
- E. LACLAU, *Política e ideología en la teoría marxista*, Siglo XXI, Madrid, 1978.
- “Teoría marxista del Estado: Debates y perspectivas” en *Estado y Política en América Latina*, Siglo XXI, México, 1981.
- O. LANDI, *Crisis y lenguajes políticos*, Cedes, Buenos Aires, 1983.
- El discurso sobre lo posible*, Cedes, Buenos Aires, 1985.
- Cultura política en la transición democrática*, mimeo, Buenos Aires, 1984.
- Campo cultural y democratización política*, mimeo, Buenos Aires, 1985.
- N. LECHNER, *La conflictiva y nunca acabada construcción del orden deseado*, Flacso, Santiago, 1984.
- (ed.) *Estado y política en América Latina*, Siglo XXI, México, 1981.
- J. MÁRQUEZ DE MELO (ed.) *Populismo e comunicação*, Cortez, Sao Paulo, 1981.
- C. MENDES et. al., *El mito del desarrollo*, Kairos, Barcelona, 1977.
- J. C. MARIÁTEGUI, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Amauta, Lima, 1968.
- Signos y obras*, Amauta, Lima, 1978.
- T. MOULIAN et. al., *América Latina 80: Democracia y movimiento popular*, Desco, Lima, 1981.
- Autoritarismo y alternativas populares en América Latina*, Flacso, Costa Rica, 1982.
- P. MOCTEZUMA et al., “Movimiento urbano popular”, en *Nueva Antropología*, no. 24, México, 1984.
- A. MASSOLO, “Las mujeres en los movimientos sociales urbanos”, en *Iztapalapa*, no. 9, México, 1983.

- J. MATOS MAR, *Desborde popular y crisis del Estado*, IEP, Lima, 1984.
- J. NUN, "El otro reduccionismo", en *América Latina: ideología y cultura*, Flacso, Costa Rica, 1982.  
 "La rebelión del coro", en *Punto de Vista*, no. 23, Buenos Aires, 1984.
- F. ORTIZ, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Ariel, Barcelona, 1970.
- M. I. PEREIRA DE QUEIROZ, *Historia y etnología de los movimientos mesiánicos*, Siglo XXI, México, 1978.
- M. PALACIOS (ed.), *La unidad nacional en América Latina: del regionalismo a la nacionalidad*, El Colegio de México, 1983.
- J. C. PORTANTIERO, "Los usos de Gramsci", en *Cuadernos de Pasado y Presente*, México, 1977.  
 "Lo nacional-popular y la alternativa democrática en América Latina", en *América Latina 80*, Desco, Lima, 1981.  
 "Sociedad civil, Estado y sistema político", en *Teoría y política en América Latina*, Cide, México 1983.
- J. L. ROMERO, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, Siglo XXI, México, 1976.  
*Las ideologías de la cultura nacional*, CEDAL, Buenos Aires, 1982.
- J. J. SEBRELI, *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*, Siglo XX, Buenos Aires, 1966.
- L. VITALE, *La formación social latinoamericana (1930-1978)*, Fontamara, Barcelona, 1978.
- C. URIBE CELIS, *Los años veinte en Colombia*, Aurora, Bogotá, 1984.
- R. VIDALES y L. RIVERA (eds.) *La esperanza en el presente de América Latina*, DEI, Costa Rica, 1983.

## 6. América Latina: massmediación y culturas populares

- J. M. ARGUEDAS, *Formación de una cultura nacional indoamericana*, Siglo XXI, México, 1977.
- R. Ma. ALFARO, "Del periódico al parlante", en *Materiales para la Comunicación Popular*, no. 1, Lima, 1983.  
 "Modelos radiales y proceso de popularización de la radio", en *Contratexto*, no. 1, Lima, 1985.

- La palabra como conquista de la capital*, mimeo, Lima, 1985.
- G. BONFIL B., *Utopia y revolución*, Nueva Imagen, México, 1981.
- “La nueva presencia política de los indios”, en *Cultura y creación intelectual en América Latina*, Siglo XXI, México, 1984.
- et al., *Culturas populares y política cultural*, SEP, México, 1982.
- O. CAPRILES, “Por una cultura alternativa”, en *Ininco*, no. 4-5, Caracas, 1982.
- et. al., “Dossier sobre comunicación alternativa”, en *Ininco*, no. 1, Caracas, 1980.
- J. G. CANTOR MAGNANI, *Festa no pedaço. Cultura popular e lazer na cidade*, Brasiliense, Sao Paulo, 1984.
- “Cultura popular: controversias y perspectivas”, en BIB de Ciencias Sociales, Río de Janeiro, 1982.
- N. CASULLO, (ed.) *Comunicación: la democracia difícil*, ILET Folios, Buenos Aires, 1985.
- “Reflexiones sobre la trasnacionalización de la cultura”, en *Comunicación Trasnacional*, Desco, Lima, 1982.
- M. CHAUI, *Seminarios. O nacional e o popular na cultura brasileira*, Brasiliense, Sao Paulo, 1984.
- et al., “Questao popular”, en *Arte em Revista* no. 3, Sao Paulo, 1980.
- R. DA MATTA, *Carnavais, malandros e heróis*, Zahar, Río, 1981.
- A casa e a rua. Espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*, Brasiliense, Sao Paulo, 1985.
- E. R. DURHAM, “A familia operaria: consciencia e ideologia”, en *Dados*, no. 2, Río de Janeiro, 1980.
- A. Ma. FADUL, “Literatura, radio e sociedade: algumas anotações sobre a cultura na América Latina”, en *Literatura en tempo de cultura de massa*, Nobel, Sao Paulo, 1984.
- Violencia, radio e o imaginario popular*, mimeo, Sao Paulo, 1985.
- Sobre a recepção crítica dos meios de comunicação de massa no Brasil*, Orealc, Sao Paulo, 1983.
- “Hegemonia e contrainformação: por uma nova praxis da comunicação”, en *Comunicação e Contrainformação*, Sao Paulo, 1982.
- E. FOX y H. SCHMUCLER, *Comunicación y democracia en América Latina*, Desco Flacso, Lima, 1982.

- E. FOX y L. R. BELTRÁN, *Comunicación dominada. Estados Unidos en los medios de América Latina*, Nueva Imagen, México, 1980.
- L. FRANCO, *El circo criollo*, C. E. de América Latina, Buenos Aires, 1981.
- V. FUENZALIDA, *Estudios sobre la televisión chilena*, CPU, Santiago, 1984.  
*Televisión: padres-hijos*, Ceneca, Santiago, 1984.  
*Ámbitos y posibilidades en la recepción activa*, mimeo, 1985.
- P. EDWARDS, *TV y recepción activa*, Ceneca, Santiago, 1985.  
*Educación para la TV*, Ceneca, Santiago, 1985.
- N. GARCÍA CANCLINI, *Las culturas populares en el capitalismo*, Nueva Imagen, México, 1982.  
*Cultura transnacional y culturas populares en México*, mimeo, México, 1985.  
*Arte popular y sociedad en América Latina*, Grijalbo, México, 1977.
- E. GARCÍA RIERA, *El cine y su público*, FCE, México, 1974.
- L. H. GUTIÉRREZ y L. A. ROMERO, *Buenos Aires 1920-1945: una propuesta para el estudio de la cultura de los sectores populares*, mimeo, Buenos Aires, 1981.  
 "La cultura de los sectores populares porteños (1920-1930)", en *Espacios*, no. 2, Buenos Aires 1985.
- G. JIMÉNEZ, *Cultura popular y religión en el Anahuac*, CEE, México, 1978.
- J. GONZÁLEZ, *Sociología de las culturas subalternas*, Cuadernos Ticom, México, 1981.  
*Dominación cultural: expresión artística y promoción popular. Semantizarás las ferias. Identidad regional y frentes culturales*, mimeo, México, 1980.
- M. LAUER, *Crítica de la artesanía. Plástica y sociedad en los Andes peruanos*, Desco, Lima, 1982.  
*Introducción a la pintura peruana, del siglo XX*, Mosca Azul, Lima, 1976.
- J. A. LLORENS, *Música popular en Lima: criollos y andinos*, IEP, Lima, 1983.
- C. E. LINS DA SILVA (ed.), *Comunicação, hegemonia e contra-transformação*, Cortez, Sao Paulo, 1982.  
*Muito além do jardim botânico. Um estudo sobre audiência do Jornal nacional de Globo entre trabalhadores*, Summus, Sao Paulo, 1985.  
 "Comunicação transnacional e cultura brasileira", en

- Comunicação e Sociedade*, no. 9. Sao Paulo 1983.
- R. MIER et. al., "Nuevas fronteras de la música popular en América Latina", en *Comunicación y cultura*, no. 12, México, 1984.
- L. MELLA et al., *La canción popular chilena*, Ceneqa, Santiago, 1980.
- J. MARTÍN-BARBERO, *Comunicación masiva: discurso y poder*, Ciespal, Quito, 1978.
- "Prácticas de comunicación en la cultura popular", en *Comunicación alternativa y cambio social en América Latina*, UNAM, México, 1981.
- "Retos a la investigación de comunicación en América Latina", *Comunicación y cultura*, no. 9, México, 1982.
- "Memoria narrativa e industria cultural", en *Comunicación y cultura*, no. 10, México, 1983.
- "Cultura popular y comunicación de masas", en *Materiales para la comunicación popular*, no. 3, Lima, 1984.
- J. MÁRQUEZ DE MELO (ed.) *Comunicação e classes subalternas*, Cortez, Sao Paulo, 1980.
- Teoria e pesquisa em comunicação. Panorama latinoamericano*, Cortez, Sao Paulo, 1983.
- Inventário da pesquisa em comunicação no Brasil*, Port-Com, Sao Paulo, 1984.
- H. MARTÍNEZ, "Lo popular en y ante la televisión", en *Controversia*, no. 112, Bogotá, 1983.
- Historia del cine colombiano*, Guadalupe, Bogotá, 1978.
- MARTÍN LIENHARD, *Cultura popular andina y forma novelesca*, Tarea, Lima, 1981.
- MUÑIZ SODRÉ, *A comunicação do grotesco*, Vozes, Petrópolis, 1980.
- O monopólio da fala. Função e linguagem da televisão no Brasil*, Vozes, Petrópolis, 1981.
- A verdade seduzida. Por um conceito de cultura no Brasil*, Codecri, Rio, 1983.
- MARLYSE MEYER, "O que é, ou quem foi Sinclair das ilhas", en *IEB*, no. 14, Sao Paulo, 1973.
- "Folhetim para Almanaque ou Rocambole, A Iliada de realejo", en *Cuadernos Literatura y Ensayo*, Brasiliense, Sao Paulo, 1982.
- Vaudevilles, melodramas e quejandos*, mimeo, Sao Paulo, 1982.
- "Página virada, descartada, de meu folhetim", en *Lite*

- ratura en tempo de cultura de massa*, Nobel, Sao Paulo, 1984.
- G. MUNIZAGA, *Políticas de comunicación bajo regímenes autoritarios*, Ceneca, Santiago, 1981.
- A. RIVERA, *La investigación en comunicación social en Chile*, Desco Ceneca, Lima, 1983.
- P. GUTIÉRREZ, *Radio y cultura popular de masas*, Ceneca, Santiago 1983.
- C. MONSIVAIS, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en *Historia General de México*, vol. IV, El Colegio de México, 1976.
- "Cultura urbana y creación intelectual", en *Casa de las Américas*, no. 116, La Habana, 1976.
- Amor perdido*, Era, México, 1977.
- "Notas sobre la cultura popular en México", en *Latin American Perspectives*, vol V, no. 1, 1978.
- "Notas sobre el Estado, la cultura nacional y las culturas populares", en *Cuadernos políticos*, no. 30, México, 1981.
- La cultura popular en el ámbito urbano. El caso de México*, mimeo, México, 1983.
- "Cultura urbana y creación intelectual. El caso mexicano", en *Cultura y creación en América Latina*, Siglo XXI, México, 1984.
- "La agonía interminable de la canción romántica", en *Comunicación y cultura* no. 12, México, 1984.
- A. MATTELART y H. SCHMUCLER, *América Latina en la encrucijada telemática*, Paidós, Barcelona, 1983.
- R. MORSE y J. E. HARDOY (eds), *Cultura urbana latinoamericana*, Flacso, Buenos Aires, 1985.
- S. MICELI, *A noite da madrinha*, Perspectiva, Sao Paulo, 1972. (ed.) *Estado e cultura no Brasil*, Difel, Sao Paulo, 1984.
- Ma. L. HURTADO, *Teatro y sociedad chilena: El melodrama*, Universidad Católica, Santiago 1983.
- El melodrama, género matriz en la dramaturgia chilena*, mimeo, Santiago, 84.
- La telenovela, mundo de realidades invertidas*, mimeo, Santiago, 1976.
- T. HERNÁNDEZ et al., "La cultura popular", en *Ininco*, no. 3, Caracas, 1981.
- D. PORTALES, *La contribución democrática de la televisión*, ILET, Santiago, 1985.
- L. PEIRANO y A. S. LEÓN, *Risa y cultura en la televisión peruana*, Desco, Lima, 1984.



- D. PRIETO CASTILLO, *Discurso antiautoritario y comunicación alternativa*, Edicol, México, 1981.
- T. PIRES DO RIO, *A política dos outros*, Brasiliense, Sao Paulo, 1984.
- R. PAREJA, *Historia de la radio en Colombia*, S.C. de C.S., Bogotá 1984.
- J. B. RIVERA, *El folletín*, C.E. de A.L., Buenos Aires, 1982.  
*La forja del escritor profesional*, C.E. de A.L., Buenos Aires, 1980.  
*El escritor y la industria cultural*, C.E. de A.L., Buenos Aires, 1980.  
*Las literaturas marginales*, C.E. de A.L., Buenos Aires, 1980.  
*El auge de la industria cultural (1930-1955)*, C.E. de A.L., Buenos Aires, 1981.  
*El folletín. Eduardo Gutiérrez*, C.E. de A.L., Buenos Aires, 1980.
- L. A. ROMERO, *Una empresa cultural para los sectores populares: editoriales y libros en Buenos Aires en la entre-guerra*, mimeo, Buenos Aires 1984.  
*Sectores populares, participación y democracia. El caso de Buenos Aires*, mimeo, Buenos Aires, 1984.
- F. REYES MATTA (ed.) *Comunicación alternativa y búsquedas democráticas*, ILET, Santiago, 1983.
- B. SARLO, *Lo popular como dimensión: tópica, retórica y problemática de la recepción*, mimeo, Buenos Aires, 1983.  
 "Crítica de la lectura: ¿un nuevo canon?", en *Punto de Vista*, no. 24, Buenos Aires, 1985.  
*El imperio de los sentimientos*, Catálogos, Buenos Aires, 1985.
- C. ALTAMIRANO, *Literatura/Sociedad*, Hachette, Buenos Aires, 1983.
- H. SÁBATO, "Historia y ficción", en *Punto de Vista* no., 22, Buenos Aires, 1984.  
 et al., "Cultura nacional cultura popular", en *Punto de Vista* no. 18, Buenos Aires, 1983.
- B. SEIBEL, *El teatro "bárbaro" del interior*, De la Pluma, Buenos Aires, 1984.  
*Los cómicos ambulantes*, C.E. de A.L., Buenos Aires, 1982.
- E. SQUEF y J. M. WISNIK, *O nacional e o popular na cultura brasileira-Música*, Brasiliense, Sao Paulo, 1983.
- A. SILVA, *La perspectiva estética como estrategia comunicativa en ciudades colombianas*, mimeo, Bogotá, 1985.

- R. SOL, *Medios masivos y comunicación popular*, Porvenir, Costa Rica, 1984.
- M. SIMPSON, (ed.), *Comunicación alternativa y cambio social en América Latina*, UNAM, México, 1981.
- G. SUNKEL, *Razón y pasión en la prensa popular*, ILET, Santiago, 1985.  
 "Culturas operantes, sistemas de comunicación y democracia, en ILET *La cuestión nacional*, Santiago, 1983.
- B. SUBERCASEAUX, *Cultura y sociedad liberal en el siglo XIX*, Aconcagua, Santiago, 1979.  
*Notas sobre autoritarismo y lectura en Chile*, Ceneca, Santiago, 1984.
- P. TERRERO, *El radioteatro*, C.E. de A.L., Buenos Aires, 1981.  
*Radioteatro y teleteatro*, mimeo, Buenos Aires, 1983.
- N. MAZZIOTTI, *Migraciones internas y recomposición de la cultura popular urbana*, mimeo, Buenos Aires, 1983.
- M. THIOLENT et al., *Televisao, poder e clases trabalhadoras*, Intercom, Sao Paulo, 1982.