

NÉSTOR GARCÍA CANCLINI

CULTURAS
HÍBRIDAS

ESTRATEGIAS PARA ENTRAR Y
SALIR DE LA MODERNIDAD

grijalbo

4.3.1. The first part of the document is a list of the names of the authors and their affiliations. This is followed by a list of the titles of the papers presented at the conference. The titles are listed in alphabetical order of the first author's name. The titles are followed by the names of the authors and their affiliations. The titles are followed by the names of the authors and their affiliations. The titles are followed by the names of the authors and their affiliations.

Capítulo VII

CULTURAS HÍBRIDAS, PODERES OBLICUOS

Los dos capítulos anteriores parecen descompensados. Al argumentar contra el excesivo peso de lo tradicional en el estudio de las culturas populares, se fue el mayor número de páginas en demostrar lo que no hay de tradicional, auténtico, ni autogenerado en los grupos populares. Di poco lugar a las culturas populares urbanas, a los cambios que desencadenan las migraciones, a los procesos simbólicos atípicos de jóvenes disidentes, a las masas de desempleados y subempleados que componen lo que se llama mercados informales.

Voy a defender ahora la hipótesis de que no tiene mucho sentido estudiar estos procesos "desatendidos" bajo el aspecto de culturas populares. Es en esos escenarios donde estallan más ostensiblemente casi todas las categorías y las parejas de oposición convencionales (subalterno/hegemónico, tradicional/moderno) empleadas para hablar de lo popular. Sus nuevas modalidades de organización de la cultura, de hibridación de las tradiciones de clases, etnias y naciones, requieren otros instrumentos conceptuales.

¿Cómo analizar las manifestaciones que no caben en lo culto o lo popular, que brotan de sus cruces o en sus márgenes? Si esta parte insiste en presentarse como un capítulo, con citas

y notas al pie, ¿no será por falta de preparación profesional del autor para producir una serie de videoclips en que un gaucho y un poblador de una *favela* conversaran sobre la modernización de las tradiciones con los migrantes mexicanos que pasan ilegalmente a los Estados Unidos, o mientras visitan el Museo de Antropología, o hacen cola en un cajero automático y comentan cómo cambiaron los carnavales de Río o Veracruz?

El estilo no me preocupa sólo como modo de poner en escena la argumentación de este capítulo. Tiene que ver con la posibilidad de investigar materiales no encuadrables en los programas con que clasifican lo real las ciencias sociales. Me pregunto si el lenguaje discontinuo, acelerado y paródico del videoclip es pertinente para examinar las culturas híbridas, si su fecundidad para deshacer los órdenes habituales y dejar que emerjan las rupturas y yuxtaposiciones, no debiera culminar —en un discurso interesado en el saber— en otro tipo de organización de los datos.

A fin de avanzar en el análisis de la hibridación intercultural, ampliaré el debate sobre los modos de nombrarla y los estilos con que se la representa. En primer lugar, discutiré una noción que aparece en las ciencias sociales como sustituto de lo que ya no puede entenderse bajo los rótulos de culto o popular: se usa la fórmula cultura urbana para tratar de contener las fuerzas dispersas de la modernidad. Luego, me ocuparé de tres procesos clave para explicar la hibridación: la quiebra y mezcla de las colecciones que organizaban los sistemas culturales, la desterritorialización de los procesos simbólicos y la expansión de los géneros impuros. A través de estos análisis, buscaremos precisar las articulaciones entre modernidad y posmodernidad, entre cultura y poder.

DEL ESPACIO PÚBLICO A LA TELEPARTICIPACIÓN

Percibir que las transformaciones culturales generadas por las últimas tecnologías y por cambios en la producción y circulación simbólica no eran responsabilidad exclusiva de los medios comunicacionales, indujo a buscar nociones más abarcadoras. Como los nuevos procesos estaban asociados al crecimiento urbano, se pensó que la ciudad podía convertirse en la unidad que diera coherencia y consistencia analítica a los estudios.

Sin duda, la expansión urbana es una de las causas que intensificaron la hibridación cultural. ¿Qué significa para las

culturas latinoamericanas que países que a principios de siglo tenían alrededor de un 10 por ciento de su población en las ciudades, concentren ahora un 60 o un 70 por ciento en las aglomeraciones urbanas? Hemos pasado de sociedades dispersas en miles de comunidades campesinas con culturas tradicionales, locales y homogéneas, en algunas regiones con fuertes raíces indígenas, poco comunicadas con el resto de cada nación, a una trama mayoritariamente urbana, donde se dispone de una oferta simbólica heterogénea, renovada por una constante interacción de lo local con redes nacionales y transnacionales de comunicación.

Ya en su libro *La cuestión urbana*¹ Manuel Castells observaba que el desarrollo vertiginoso de las ciudades, al hacer visible bajo este nombre múltiples dimensiones del cambio social, volvió cómodo atribuirles la responsabilidad de procesos más vastos. Ocurrió algo semejante a lo que pasaba con los medios masivos. Se acusó a las megalópolis de engendrar anonimato, se imaginó que los barrios producen solidaridad, los suburbios crímenes y que los espacios verdes relajan...

Las ideologías urbanas atribuyeron a un aspecto de la transformación, producida por el entrecruzamiento de muchas fuerzas de la modernidad, la "explicación" de sus nudos y sus crisis. Desde ese libro de Castells se acumularon evidencias de que la "sociedad urbana" no se opone tajante al "mundo rural", que el predominio de las relaciones secundarias sobre las primarias, de la heterogeneidad sobre la homogeneidad (o a la inversa, según la escuela), no son adjudicables únicamente a la concentración poblacional en las ciudades.

La urbanización predominante en las sociedades contemporáneas se entrelaza con la serialización y el anonimato en la producción, con reestructuraciones de la comunicación inmaterial (desde los medios masivos a la telemática) que modifican los vínculos entre lo privado y lo público. ¿Cómo explicar que muchos cambios de pensamiento y gustos de la vida urbana coincidan con los del campesinado, si no es porque las interacciones comerciales de éste con las ciudades y la recepción de medios electrónicos en las casas rurales los conecta diariamente con las innovaciones modernas?

A la inversa, vivir en una gran ciudad no implica disolverse en lo masivo y anónimo. La violencia y la inseguridad pública, la inabarcabilidad de la ciudad (¿quién conoce todos los barrios de una capital?) llevan a buscar en la intimidad doméstica, en

¹ Manuel Castells, *La cuestión urbana*, Siglo XXI, México, 2a. ed., 1973, p. 93.

encuentros confiables, formas selectivas de sociabilidad. Los grupos populares salen poco de sus espacios, periféricos o céntricos; los sectores medios y altos multiplican las rejas en las ventanas, cierran y privatizan calles del barrio. A todos la radio y la televisión, a algunos la computadora conectada a servicios básicos, les alcanzan la información y el entretenimiento a domicilio.

Habitar las ciudades, dice Norbert Lechner en su estudio sobre la vida cotidiana en Santiago, se ha vuelto "aislar un espacio propio".² A diferencia de lo observado por Habermas en épocas tempranas de la modernidad, la esfera pública ya no es el lugar de participación racional desde el que se determina el orden social. Así fue, en parte, en América Latina durante la segunda mitad del siglo XIX y la primera del XX. Basta recordar el papel de la "prensa, el teatro y los salones patricios en la conformación de una élite criolla"; primero para sectores restringidos, luego ampliados, el liberalismo suponía que la voluntad pública debía constituirse como "resultado de la discusión y la publicidad de las opiniones individuales".³

Los estudios sobre la formación de barrios populares en Buenos Aires, en la primera mitad del siglo, registraron que las estructuras microsociales de la urbanidad —el club, el café, la sociedad vecinal, la biblioteca, el comité político— organizaban la identidad de los migrantes y los criollos, enlazando la vida inmediata con las transformaciones globales que se buscaban en la sociedad y el Estado. La lectura y el deporte, la militancia y la sociabilidad barrial, se unían en una continuidad utópica con los movimientos políticos nacionales.⁴

Esto se está acabando. Por una parte, debido a los cambios en la escenificación de la política: me refiero a la mezcla de burocratización y "massmediatización". Las masas, convocadas hasta los años sesenta para expresarse en las calles y formar sindicatos, fueron siendo subordinadas en muchos casos a cúpulas burocráticas. El último decenio presenta frecuentes caricaturas de ese movimiento: los liderazgos populistas sin crecimiento económico, sin excedente para distribuir, acaban desbordados por una mezcla perversa de reconversión y recesión, firmando

pactos trágicos con los especuladores de la economía (Alan García en Perú, Carlos Andrés Pérez en Venezuela, Carlos Menem en la Argentina). El uso masivo de la ciudad para la teatralización política se reduce; las medidas económicas y los pedidos de colaboración al pueblo se anuncian por televisión. Las marchas, los actos en calles y plazas, son ocasionales o tienen menor eficacia. En los tres países citados, como en otros, las manifestaciones públicas generadas por el empobrecimiento de las mayorías adoptan a veces la forma de explosiones desarticuladas, asaltos a tiendas y supermercados, al margen de las vías orgánicas de representación política.

La pérdida del sentido de la ciudad está en relación directa con las dificultades de los partidos políticos y sindicatos para convocar a tareas colectivas, no rentadas o de dudosa ganancia económica. La menor visibilidad de las estructuras macrosociales, su subordinación a circuitos no materiales y diferidos de comunicación, que mediatizan las interacciones personales y grupales, es una de las causas por las que cayó la credibilidad de los movimientos sociales omnicomprendidos, como los partidos que concentraban el conjunto de las demandas laborales y de representación cívica. La emergencia de múltiples reivindicaciones, ampliada en parte por el crecimiento de reclamos culturales y referidos a la calidad de vida, suscita un espectro diversificado de organismos voceros: movimientos urbanos, étnicos, juveniles, feministas, de consumidores, ecológicos, etcétera. La movilización social, del mismo modo que la estructura de la ciudad, se fragmenta en procesos cada vez más difíciles de totalizar.

La eficacia de estos movimientos depende, a su vez, de la reorganización del espacio público. Sus acciones son de baja resonancia cuando se limitan a usar formas tradicionales de comunicación (orales, de producción artesanal o en textos escritos que circulan de mano en mano). Su poder crece si actúan en las redes masivas: no sólo la presencia urbana de una manifestación de cien o doscientas mil personas, sino —más aún— su capacidad de interferir el funcionamiento habitual de una ciudad y encontrar eco, por eso mismo, en los medios electrónicos de información. Entonces, a veces, el sentido de lo urbano se restituye, y lo masivo deja de ser un sistema vertical de difusión para convertirse en expresión amplificadora de poderes locales, complementación de los fragmentos.

En un tiempo en que la ciudad, la esfera pública, es ocupada por actores que calculan técnicamente sus decisiones y organi-

² Norbert Lechner, *Notas sobre la vida cotidiana: habitar, trabajar, consumir/1-1*. FLACSO, Santiago de Chile, 1982, p.

³ *Idem*, fascículo II, pp. 73-74.

⁴ Leandro H. Gutiérrez y Luis Alberto Romero, "La cultura de los sectores populares porteños", *Espacios*, núm. 2, Universidad de Buenos Aires, 1985.

zan tecnoburocráticamente la atención a las demandas, según criterios de rentabilidad y eficiencia, la subjetividad polémica, o simplemente la subjetividad, se repliega al ámbito privado. El mercado reordena el mundo público como escenario del consumo y dramatización de los signos de estatus. Las calles se saturan de coches, de personas apresuradas hacia el cumplimiento de obligaciones laborales o hacia el disfrute de una recreación programada, casi siempre, según el rendimiento económico.

Una organización distinta del "tiempo libre", que lo convierte en prolongación del trabajo y el lucro, contribuye a esta reformulación de lo público. De los desayunos de trabajo al trabajo, a los almuerzos de negocios, al trabajo, a ver qué nos ofrece la televisión en la casa, y algunos días a las cenas de sociabilidad redituable. El tiempo libre de los sectores populares, coaccionados por el subempleo y el deterioro salarial, es aún menos libre al tener que ocuparse en el segundo, el tercer trabajo, o en buscarlos.

Las identidades colectivas encuentran cada vez menos en la ciudad y en su historia, lejana o reciente, su escenario constitutivo. La información sobre las peripecias sociales se recibe en la casa, se comenta en familia o con amigos cercanos. Casi toda la sociabilidad, y la reflexión sobre ella, se concentra en intercambios íntimos. Como la información de los aumentos de precios, lo que hizo el gobernante y hasta los accidentes del día anterior en nuestra propia ciudad nos llegan por los medios, éstos se vuelven los constituyentes dominantes del sentido "público" de la ciudad, los que simulan integrar un imaginario urbano disgregado.

Si bien ésta es la tendencia, sería injusto no señalar que a veces los medios masivos también contribuyen a superar la fragmentación. En la medida en que informan sobre las experiencias comunes de la vida urbana —los conflictos sociales, la contaminación, qué calles están embotelladas a ciertas horas— establecen redes de comunicación y hacen posible apprehender el sentido social, colectivo, de lo que ocurre en la ciudad. En una escala más amplia, puede afirmarse que la radio y la televisión, al colocar en relación patrimonios históricos, étnicos y regionales diversos, y difundirlos masivamente, coordina las múltiples temporalidades de espectadores diferentes.

Las investigaciones de estos procesos debieran articular los efectos integradores y disolventes de la televisión, con otros procesos de unificación y atomización generados por los cam-

bios recientes del desarrollo urbano y de la crisis económica. Los grupos que se reúnen de tanto en tanto para analizar cuestiones colectivas —los padres en la escuela, los trabajadores en su centro ocupacional, los organismos barriales— suelen actuar y pensar como grupos autorreferidos, a menudo sectarizados porque la presión económica sobre lo inmediato les hace descender el horizonte de lo social. Esto ha sido estudiado preferentemente por sociólogos del cono sur, donde las dictaduras militares suspendieron los partidos, sindicatos y otros mecanismos de agrupamiento, movilización y coope-ración colectiva. La represión intentó remodelar el espacio público reduciendo la participación social a la inserción de cada individuo en los beneficios del consumo y la especulación financiera.⁵ Los medios se convirtieron hasta cierto punto en los grandes mediadores y mediatizadores, y por tanto en sustitutos de otras interacciones colectivas.

Las dictaduras volvieron más radical esta transformación. Pero en la última década, al compartir otros gobiernos latinoamericanos esta política neoconservadora en la economía y la cultura, sus efectos se generalizan. "Aparecer en público" es hoy ser visto por mucha gente dispersa ante el televisor familiar o leyendo el diario en su casa. Los líderes políticos o intelectuales acentúan su condición de actores teatrales, sus mensajes se divulgan si son "noticia", la "opinión pública" es algo medible por encuestas de opinión. El ciudadano se vuelve cliente, "público consumidor".

La "cultura urbana" es reestructurada al ceder el protagonismo del espacio público a las tecnologías electrónicas. Al "pasar" casi todo en la ciudad gracias a que los medios lo dicen, y al parecer que ocurre como los medios quieren, se acentúa la mediatización social, el peso de las escenificaciones, las acciones políticas se constituyen en tanto imágenes de lo político. De ahí que Eliseo Verón afirme, extremando las cosas, que participar es hoy relacionarse con una "democracia audiovisual", en la que lo real es producido por las imágenes gestadas en los medios.⁶

Lo pondría en términos algo distintos. Más que una susti-

⁵ Véanse en relación con Chile el texto recién citado de Lechner, y el de José Joaquín Brunner, *Un espejo trizado. Ensayos sobre cultura y políticas culturales*, especialmente la primera parte. Respecto de la Argentina, el artículo de Oscar Landi, "Cultura y política en la transición democrática", en O. Oszlak y otros, *Proceso, crisis y transición democrática/1*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1984.

⁶ Eliseo Verón, "Discurso político y estrategia de la imagen. Entrevista de Rodolfo

tución absoluta de la vida urbana por los medios audiovisuales, percibo un *juego de ecos*. La publicidad comercial y las consignas políticas que vemos en la televisión son las que reencontramos en las calles, y a la inversa: unas resuenan en las otras. A esta circularidad de lo comunicacional y lo urbano se subordinan los testimonios de la historia, el sentido público construido en experiencias de larga duración.

MEMORIA HISTÓRICA Y CONFLICTOS URBANOS

De la cultura masiva a la tecnocultura, del espacio urbano a la teleparticipación. Al marcar esta tendencia, corremos el riesgo de reincidir en la perspectiva histórica lineal, sugerir que las tecnologías comunicativas *sustituyen* la herencia del pasado y las interacciones públicas.

Es preciso reintroducir la cuestión de los usos modernos y posmodernos de la historia. Voy a hacerlo con la referencia más desafiante y en apariencia más solemne: los monumentos. ¿Qué sentido conservan o renuevan, en medio de las transformaciones de la ciudad, en competencia con fenómenos transitorios como la publicidad, los grafitis y las manifestaciones políticas?

Hubo una época en que los monumentos eran, junto a las escuelas y los museos, un escenario legitimador de lo culto tradicional. Su tamaño gigantesco o su emplazamiento destacado contribuían a enaltecerlos. "¿Por qué no hay estatuas en manga corta?", le preguntaron en *La noticia rebelde*, un programa televisivo argentino, al arquitecto Osvaldo Giesso, director del Centro Cultural de la ciudad de Buenos Aires. Para dar una respuesta prolija habría que considerar a las estatuas junto a la retórica de los libros de texto, la ritualidad de las ceremonias cívicas y las demás liturgias autoconsagradoras del poder. Debería analizarse cómo la estética monumentalista que rige la mayoría de los espacios históricos en América Latina se inició como expresión de sistemas sociales autoritarios en el mundo precolombino. A ellos se superpuso el expansionismo colonial español y portugués, su necesidad de competir con la grandilocuencia de la arquitectura indígena mediante el gigantismo neoclásico y la exuberancia barroca. Habría que analizar,

Fogwill", *Espacios*, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, núm. 3, diciembre de 1985, pp. 59-65.

en fin, de qué modo los procesos de independencia y construcción de nuestras naciones engendraron enormes edificios y murales, retratos de próceres y calendarios de efemérides, destinados a instaurar una iconografía representativa del tamaño de las utopías.

¿Qué pretenden decir los monumentos dentro de la simbólica urbana contemporánea? En procesos revolucionarios con amplia participación popular, los ritos multitudinarios y las construcciones monumentales expresan el impulso histórico de movimientos masivos. Son parte de la disputa por una nueva cultura visual en medio de la terca persistencia de signos del viejo orden, tal como ocurrió con el primer muralismo posrevolucionario mexicano, con el arte gráfico ruso de los años veinte y cubano de los sesenta. Pero cuando el nuevo movimiento se vuelve sistema, los proyectos de cambio siguen más la ruta de la planificación burocrática que el de la movilización participativa. Cuando la organización social se estabiliza, la ritualidad se esclerosa.

Para mostrar el tipo de tensiones que se establecen entre la memoria histórica y la trama visual de las ciudades modernas, analizaré un grupo de monumentos. Es una selección pequeña de la abundante documentación sobre monumentos de México efectuada por Paolo Gori y Helen Escobedo.⁷ Voy a comenzar con un conjunto escultórico que representa la fundación de Tenochtitlan y se halla ubicado a unos pasos del Zócalo de la ciudad de México.

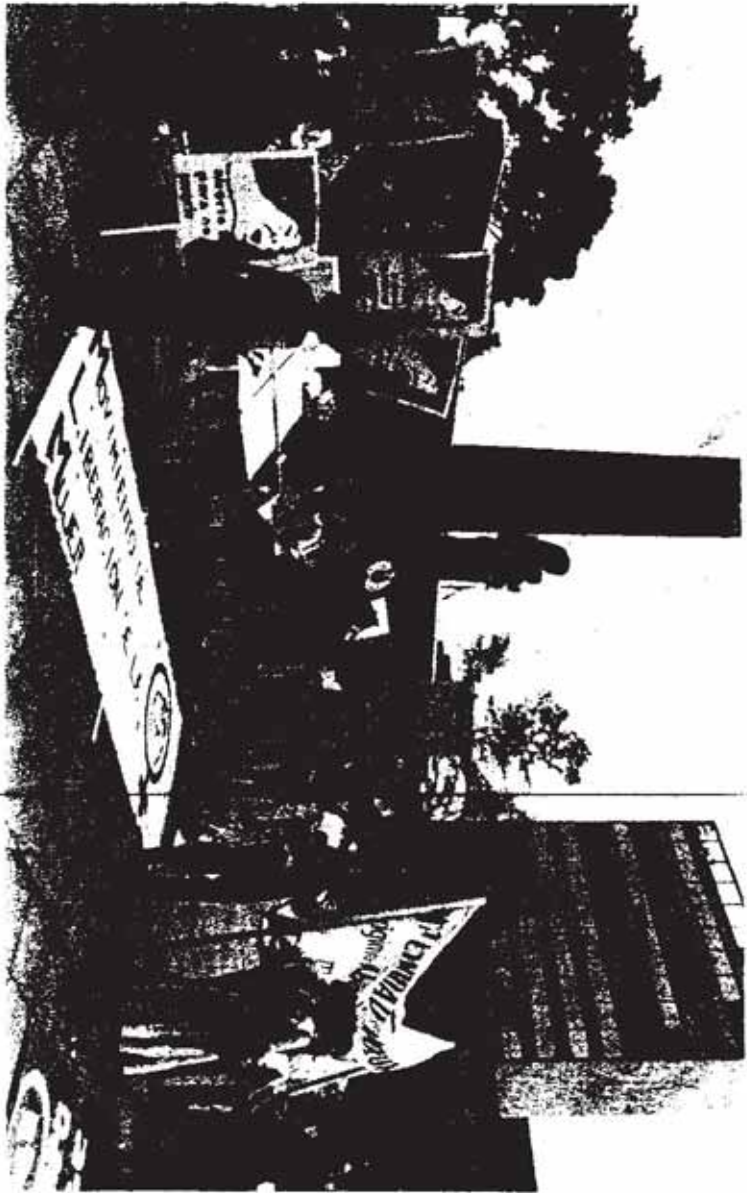
⁷ Las fotos de esta serie sobre monumentos fueron tomadas por Paolo Gori. El libro que elaboró con Helen Escobedo se titula *Mexican Monuments: Strange Encounters*, Abbeville Press, Nueva York, 1989. Puede verse un análisis más extenso de los problemas tratados aquí en mi artículo "Monuments, Billboards, and Graffiti", incluido en ese volumen. Agradezco al Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM haberme facilitado el acceso a fotos de Paolo Gori no incorporadas a dicho libro, que fueron donadas por al autor a esa institución.



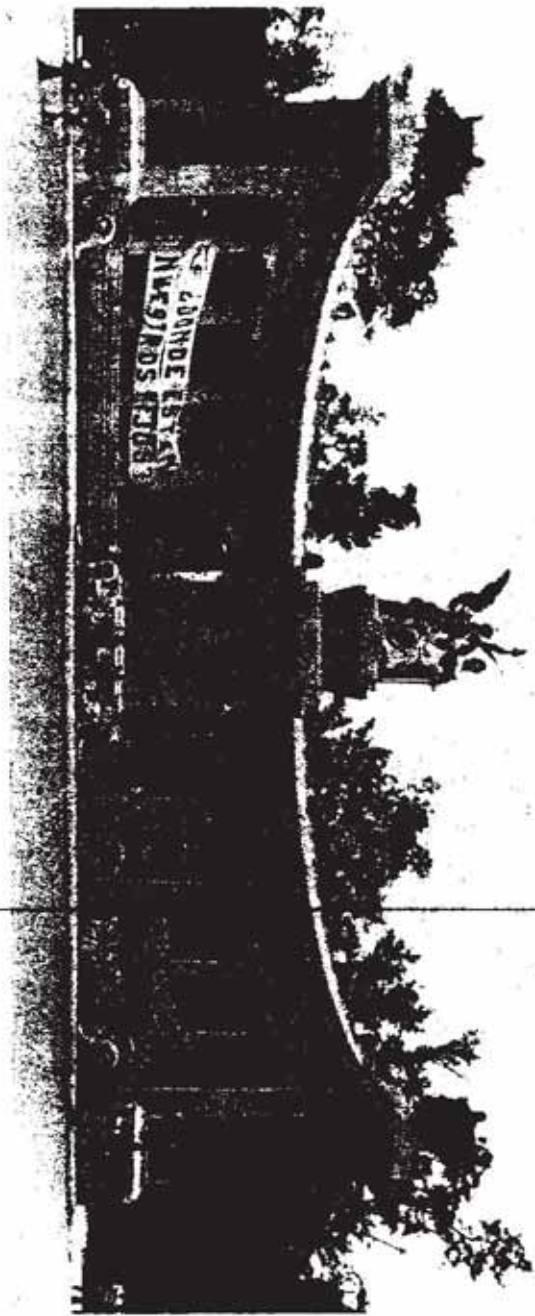
La evocación de la escena originaria de la ciudad se mezcla con imágenes de la vida urbana actual. El monumento de piedra, apenas elevado sobre la calle y construido con materiales y texturas semejantes a los utilizados en los edificios que lo rodean, parece indicar una relación de continuidad entre los pobladores precolombinos y los actuales. Pero, al mismo tiempo, el cruce de la iconografía histórica con la señalización contemporánea sugiere combinaciones que pueden resultar contradictorias o paródicas: ¿son los indios peatones? ¿sus manos están señalando la propaganda política de hoy?



¿Contra qué lucha ahora Emiliano Zapata, a la entrada de la ciudad de Cuernavaca?
 ¿Contra la publicidad de hoteles, bebidas y otros mensajes urbanos? ¿Contra el denso tránsito de vehículos que sugiere los conflictos en que hoy se reubicaría su enérgica figura?



La severidad orgullosa de la madre con su hijo, acentuada por el hierático tratamiento de la piedra, contrasta con la manifestación en favor del aborto, que ofrece otras dos variantes del tema: carteles con el rostro sufriente, las sonrisas y la fluidez gestual de las manifestantes.

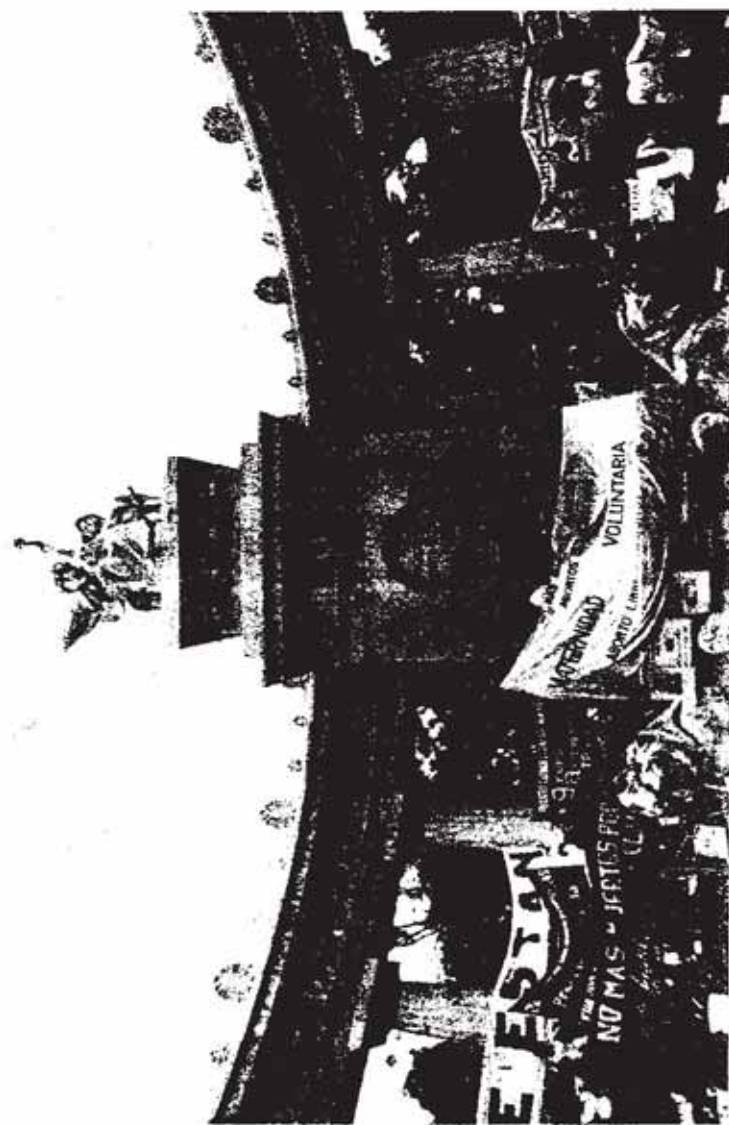




El mismo Zapata, pero también otro, hecho por los campesinos de un pueblo próximo a Cuetzalan, en el estado de Puebla. Sin caballo, sin la retórica monumental de la lucha, sencillamente enojado, una cabeza del tamaño de la de cualquier hombre, sobre un pedestal rústico, como las viviendas.



El Monumento al Minero, en Cuauajutoc, demuestra que no siempre la identificación horizontal con el entorno logra que el propósito exaltatorio se cumpla. El naturalismo de la representación y el emplazamiento llano de la obra no permiten que el monumento, confundido con el contexto, consagre lo que muestra. ¿No es indispensable que el monumento se separe de lo real, que marque la irrealdad de la imagen para que su significado se vuelva verosímil?



El Hemiciclo a Juárez, en la Alameda de la Ciudad de México, es base de usos múltiples, que corresponden a las diversas interpretaciones de la figura del prócer. Primero, una manifestación de padres que reclaman por sus hijos desaparecidos. Luego, las feministas que luchan en favor del aborto eligen al padre del laicismo para respaldar su defensa de la maternidad voluntaria. La manta central oculta parcialmente las imágenes colocadas antes, y entre todas proponen varios niveles de resignificación del monumento.



La enorme cabeza de Juárez diseñada por Siqueiros, ubicada en la Calzada Zaragoza, en la salida de México hacia Puebla, es monumento y ventana, muro que se impone y encuadra la escena actual. La vemos reescrita por quienes se adhieren al sindicato Solidaridad de Polonia. El reformador del siglo XIX mexicano asociado a una lucha social europea del XX. La evocación del líder de la Reforma, diseñada por un plástico posrevolucionario que mezcla en su imagen la cabeza gigantesca y cortada, al modo de los olmecas, y las líneas quebradas, de inspiración futurista.

Bastan estos ejemplos de los cambios que sufren las rememoraciones más sólidas del patrimonio. Los monumentos contienen a menudo varios estilos y referencias a diversos periodos históricos y artísticos. Otra hibridación se agrega luego al interactuar con el crecimiento urbano, la publicidad, los grafitis y los movimientos sociales modernos. La iconografía de las tradiciones nacionales (Juárez) es utilizada como recurso para luchar contra quienes, en nombre de otras tradiciones (las del catolicismo que condena el aborto) se oponen a la modernidad.

Estas imágenes sugieren modos diversos en que hoy son reutilizadas las tradiciones y los monumentos que las consagran. Ciertos héroes del pasado sobreviven en medio de los conflictos que se desenvuelven en cualquier ciudad moderna entre sistemas de signos políticos y comerciales, señales de tránsito y movimientos sociales.

El desarrollo moderno intentó distribuir los objetos y los signos en lugares específicos: las mercancías de uso actual en las tiendas, los objetos del pasado en museos de historia, los que pretenden valer por su sentido estético en museos de arte. Al mismo tiempo, los mensajes que emiten las mercancías, las obras históricas y las artísticas, y que indican como usarlas, circulan por las escuelas y los medios masivos de comunicación. Una clasificación rigurosa de las *cosas*, y de los *lenguajes* que hablan de ellas, sostiene la organización sistemática de los *espacios* sociales en que deben ser consumidos. Este orden estructura la vida de los consumidores, y prescribe comportamientos y modos de percibir adecuados a cada situación. Ser culto en una ciudad moderna consiste en saber distinguir entre lo que se compra para usar, lo que se rememora y lo que se goza simbólicamente. Requiere vivir en forma compartimentada el sistema social.

Sin embargo, la vida urbana transgrede a cada momento este orden. En el movimiento de la ciudad los intereses mercantiles se cruzan con los históricos, los estéticos y los comunicacionales. Las luchas semánticas por neutralizarse, perturbar el mensaje de los otros o cambiar su significado, y subordinar a los demás a la propia lógica, son puestas en escena de los conflictos entre las fuerzas sociales: entre el mercado, la historia, el Estado, la publicidad, y la lucha popular por sobrevivir.

Mientras en los museos los objetos históricos son sustraídos de la historia, y su sentido intrínseco es congelado en una eternidad donde ya nunca pasará nada, los monumentos abiertos

a la dinámica urbana facilitan que la memoria interactúe con el cambio, que los próceres se revitalicen gracias a la propaganda o el tránsito: siguen luchando con los movimientos sociales que los sobreviven. En los museos de México, los héroes de la independencia se significan por su relación con los de la reforma y la revolución; en la calle, su sentido se renueva al dialogar con las contradicciones presentes. Sin vitrinas ni guardianes que los protejan, los monumentos urbanos están felizmente expuestos a que un grafiti o una manifestación popular los inserten en la vida contemporánea. Aunque los escultores se resistan a abandonar las fórmulas del realismo clásico al representar el pasado, a hacer héroes en manga corta, los monumentos se actualizan por medio de las "irreverencias" de los ciudadanos.

Grafitis, carteles comerciales, manifestaciones sociales y políticas, monumentos: lenguajes que representan a las principales fuerzas que actúan en la ciudad. Los monumentos son casi siempre las obras con que el poder político consagra a las personas y los acontecimientos fundadores del Estado. Los cartelés comerciales buscan sincronizar la vida cotidiana con los intereses del poder económico. Los grafitis (como los carteles y los actos políticos de la oposición) expresan la crítica popular al orden impuesto. Por eso, son tan significativos los anuncios publicitarios que ocultan a los monumentos o los contradicen, los grafitis inscritos sobre unos y otros. A veces, la proliferación de anuncios ahoga la identidad histórica, disuelve la memoria en la percepción ansiosa de las novedades incesantemente renovadas por la publicidad. Por otro lado, los autores de leyendas espontáneas están diciendo que los monumentos son insuficientes para expresar cómo se mueve la sociedad. ¿No es una evidencia de la distancia entre un Estado y un pueblo, o entre la historia y el presente, la necesidad de reescribir políticamente los monumentos?

DESCOLECCIONAR

Esta dificultad para abarcar lo que antes totalizábamos bajo la fórmula "cultura urbana", o con las nociones de culto, popular y masivo, plantea el problema de si la organización de la cultura puede ser explicada por referencia a *colecciones* de bienes simbólicos. También la desarticulación de lo urbano pone en duda que los sistemas culturales encuentren su clave

en las relaciones de la población con cierto tipo de *territorio* y de historia que prefigurarían en un sentido peculiar los comportamientos de cada grupo. El paso siguiente de este análisis debe ser trabajar los procesos (combinados) de *descoleccionamiento* y *desterritorialización*.

La formación de colecciones especializadas de arte culto y folclor fue en la Europa moderna, y más tarde en América Latina, un dispositivo para ordenar los bienes simbólicos en grupos separados y jerarquizarlos. A quienes eran cultos les pertenecían cierto tipo de cuadros, músicas y libros, aunque no los tuvieran en su casa, aunque fuera mediante el acceso a museos, salas de concierto y bibliotecas. Conocer su orden era ya una forma de poseerlos, que distinguía de los que no sabían relacionarse con él.

La historia del arte y la literatura se formó sobre la base de colecciones que alojaban los museos y las bibliotecas cuando éstos eran edificios para guardar, exhibir y consultar colecciones. Hoy los museos de arte exponen a Rembrandt y Bacon en una sala, en las siguientes objetos populares y diseño industrial, más allá ambientaciones, performances, instalaciones y arte corporal de artistas que ya no creen en las obras y rehúsan producir objetos coleccionables. Las bibliotecas públicas siguen existiendo de un modo más tradicional, pero cualquier intelectual o estudiante trabaja mucho más en su biblioteca privada, donde los libros se mezclan con revistas, recortes de periódicos, informaciones fragmentarias que moverá a cada rato de un estante a otro, que el uso obliga a dispersar en varias mesas y en el suelo. La situación del trabajador cultural es hoy la que entrevió Benjamin en aquel texto precursor en el que describía las sensaciones del que se muda y desembala su biblioteca, entre el desorden de las cajas, "el piso sembrado de papeles regados", la pérdida del orden que conectaba esos objetos con una historia de los saberes, haciéndole sentir que la manía de coleccionar "ya no es de nuestro tiempo".⁸

Por otro lado, había un repertorio del folclor, de los objetos de pueblos o clases que tenían otras costumbres y por eso otras colecciones. El folclor nació del coleccionismo, según se vio en un capítulo anterior. Fue formándose cuando los coleccionistas y folcloristas se trasladaban a sociedades arcaicas, investigaban y preservaban las vasijas usadas en la comida, los

⁸ Walter Benjamin, "Desembalo mi biblioteca. Discurso sobre la bibliomanía", *Punto de vista*, año ix, núm. 26, abril de 1986, pp. 23-27.

vestidos y las máscaras con que se danzaba en los rituales, y los reunían luego en los museos. Las vasijas, las máscaras y los tejidos se hallan igualados ahora bajo el nombre de "artesanías" en los mercados urbanos. Si queremos comprar los mejores diseños ya no vamos a las sierras o las selvas donde viven los indios que los producen, porque las piezas de diversos grupos étnicos se mezclan en las tiendas de las ciudades.

También en el espacio urbano el conjunto de obras y mensajes que estructuraban la cultura visual y daban la gramática de lectura de la ciudad, disminuyeron su eficacia. No hay un sistema arquitectónico homogéneo y se van perdiendo los perfiles diferenciales de los barrios. La falta de regulación urbanística, la hibridez cultural de constructores y usuarios, entremezclan en una misma calle estilos de varias épocas. La interacción de los monumentos con mensajes publicitarios y políticos sitúa en redes heteróclitas la organización de la memoria y el orden visual.

La agonía de las colecciones es el síntoma más claro de cómo se desvanecen las clasificaciones que distinguían lo culto de lo popular y a ambos de lo masivo. Las culturas ya no se agrupan en conjuntos fijos y estables, y por tanto desaparece la posibilidad de ser culto conociendo el repertorio de "las grandes obras", o ser popular porque se maneja el sentido de los objetos y mensajes producidos por una comunidad más o menos cerrada (una etnia, un barrio, una clase). Ahora esas colecciones renuevan su composición y su jerarquía con las modas, se cruzan todo el tiempo, y, para colmo, cada usuario puede hacer su propia colección. Las tecnologías de reproducción permiten a cada uno armar en su casa un repertorio de discos y casetes que combinan lo culto con lo popular, incluyendo a quienes ya lo hacen en la estructura de las obras: Piazzola que mezcla el tango con el jazz y la música clásica, Caetano Veloso y Chico Buarque que se apropian a la vez de la experimentación de los poetas concretos, de las tradiciones afrobrasileñas y la experimentación musical posweberiana.

Proliferan, además, los dispositivos de reproducción que no podemos definir como cultos ni populares. En ellos se pierden las colecciones, se desestructuran las imágenes y los contextos, las referencias semánticas e históricas que amarraban sus sentidos.

Fotocopiadoras. Los libros se desencuadernan, las antologías acercan a autores incapaces de tratarse en los simposios, nuevas encuadernaciones agrupan capítulos de diversos volú-

menes siguiendo no la lógica de la producción intelectual sino la de los usos: preparar un examen, seguirle los gustos a un profesor, perseguir itinerarios sinuosos ausentes en las clasificaciones rutinarias de las librerías y las bibliotecas. Esta relación fragmentaria con los libros lleva a perder la estructura en que se insertan los capítulos: descendemos, escribió alguna vez Monsiváis, al "grado xerox de la lectura". También es verdad que el manejo más libre de los Textos, su reducción a apuntes, tan desacralizados como la clase grabada —que a veces ni pasa por la hoja escrita, porque se la desgraba en la pantalla de la computadora— induce vínculos más fluidos entre los textos, entre los estudiantes y el Saber.

Videocasetera. Uno forma su colección personal mezclando partidos de fútbol y películas de Fassbinder, series norteamericanas, telenovelas brasileñas y una polémica sobre la deuda externa, lo que los canales pasan cuando estamos viéndolos, cuando trabajamos o dormimos. La grabación puede ser inmediata o diferida, con posibilidad de borrar, regrabar y verificar cómo quedó. La videocasetera asemeja la televisión a la biblioteca, dice Jean Franco: "permite la yuxtaposición de tópicos muy diferentes a partir de un sistema arbitrario, dirigido a comunidades que trascienden los límites entre razas, clases y sexos".⁹ En verdad, la videocasetera va más lejos que la biblioteca. Reordena una serie de oposiciones tradicionales o modernas: entre lo nacional y lo extranjero, el ocio y el trabajo, las noticias y el esparcimiento, la política y la ficción. Interviene también en la sociabilidad al permitir que no perdamos una reunión social o familiar por ver un programa, al fomentar redes de préstamo e intercambio de casetes.

Videoclips. Es el género más intrínsecamente posmoderno. Intergénero: mezcla de música, imagen y texto. Transtemporal: reúne melodías e imágenes de varias épocas, cita despreocupadamente hechos fuera de contexto; retoma lo que habían hecho Magritte y Duchamp, pero para públicos masivos. Algunos trabajos aprovechan la versatilidad del video para engendrar obras breves, aunque densas y sistemáticas: *Fotoromanza*, de Antonioni, *Thriller*, de John Landis, *All Night Long*, de Bob Rafelson, por ejemplo. Pero en la mayoría de los casos toda acción es dada en fragmentos, no pide que nos concentremos, que busquemos una continuidad. No hay historia de la cual

⁹ Jean Franco, "Recibir a los bárbaros: ética y cultura de masas", *Nexos*, núm. 115, México, julio de 1987, p. 56.

hablar. Ni siquiera importa la historia del arte o de los medios; se saquean imágenes de todas partes, en cualquier orden. El cantante alemán Falco resume en un videoclip de dos minutos la narración de *El vampiro negro*, de Fritz Lang; Madonna se traviste de Marilyn copiando la coreografía de *Los caballeros las prefieren rubias* y mohines de Betty Boop: "A los que se acuerdan les encanta el homenaje, la nostalgia. A los que no tienen memoria o no habían nacido, igual se les van los ojos tras de la golosina que les venden por flamante."¹⁰ Ningún interés por señalar qué es nuevo, qué viene de antes. Para ser un buen espectador hay que abandonarse al ritmo, gozar las visiones efímeras. Aun los videoclips que presentan un relato lo subestiman o ironizan mediante montajes paródicos y aceleraciones intempestivas. Este entrenamiento en una percepción fugaz de lo real ha tenido tanto éxito que no se limita a las discotecas o algunos programas televisivos de entretenimiento; en los Estados Unidos y en Europa existen canales que los pasan veinticuatro horas por día. Hay videoclips empresariales, políticos, musicales, publicitarios, didácticos, que reemplazan el manual de negocios, el panfleto, el espectáculo teatral, la teatralización más o menos razonada de la política en los mítines electorales. Son dramatizaciones frías, indirectas, que no requieren la presencia personal de los interlocutores. El mundo es visto como efervescencia discontinua de imágenes, el arte como *fast-food*. Esta cultura *pret-à-penser* permite des-pensar los acontecimientos históricos sin preocuparse por entenderlos. Woody Allen se burlaba en alguna película de lo que había captado leyendo *La guerra y la paz* con el método de lectura rápida: "Habla de Rusia", concluía. *Le Nouvel Observateur* dice en serio que encuentra en esta estética una vía para reinterpretar las revueltas estudiantiles de 1968: fueron una "revuelta clip: montaje caliente de imágenes-choque, ruptura del ritmo, final cortado".¹¹

Videojuegos. Son como la variante participativa del videoclip. Cuando sustituyen a las películas, no sólo en el tiempo libre del público sino en el espacio de los cines que cierran por falta de espectadores, la operación de desplazamiento cultural es evidente. Del cine contemporáneo toman las vertientes más violentas: escenas bélicas, carreras de autos y motos, luchas

¹⁰ Ricardo McAllister, "Videoclips. La estética del parpadeo", *Crisis*, Buenos Aires, núm. 67, enero-febrero de 1989, pp. 21-23.

¹¹ *Le Nouvel Observateur*, 9-15 de enero de 1987, p. 43.

de karate y boxeo. Familiarizan directamente con la sensualidad y la eficacia de la tecnología; dan una pantalla-espejo donde se escenifica el propio poder, la fascinación de luchar con las grandes fuerzas del mundo aprovechando las últimas técnicas y sin el riesgo de las confrontaciones directas. Desmaterializan, descorporalizan el peligro, dándonos únicamente el placer de ganar sobre los otros, o la posibilidad, al ser derrotados, de que todo quede en la pérdida de monedas en una máquina.

Como se estableció hace tiempo en los estudios sobre efectos de la televisión, estos nuevos recursos tecnológicos no son neutrales, ni tampoco omnipotentes. Su simple innovación formal implica cambios culturales, pero el signo final depende de los usos que les asignan diversos actores. Los citamos en este lugar porque agrietan los órdenes que clasificaban y distinguían las tradiciones culturales, debilitan el sentido histórico y las concepciones macroestructurales en beneficio de relaciones intensas y esporádicas con objetos aislados, con sus signos e imágenes. Algunos teóricos posmodernos sostienen que este predominio de las relaciones puntuales y deshistorizadas es coherente con el derrumbe de los grandes relatos metafísicos.

Efectivamente, no hay razones para lamentar la descomposición de las colecciones rígidas que, al separar lo culto, lo popular y lo masivo, promovían las desigualdades. Tampoco creemos que haya perspectivas de restaurar ese orden clásico de la modernidad. Vemos en los cruces irreverentes ocasiones de relativizar los fundamentalismos religiosos, políticos, nacionales, étnicos, artísticos, que absolutizan ciertos patrimonios y discriminan a los demás. Pero nos preguntamos si la discontinuidad extrema como hábito perceptivo, la disminución de oportunidades para comprender la reelaboración de los significados subsistentes de algunas tradiciones, para intervenir en su cambio, no refuerza el poder inconsulto de quienes si continúan preocupados por entender y manejar las grandes redes de objetos y sentidos: las transnacionales y los Estados.

Hay que incluir en las estrategias descoleccionadoras y desjerarquizadoras de las tecnologías culturales la asimetría existente, en su producción y su uso, entre los países centrales y los dependientes, entre consumidores de diferentes clases dentro de una misma sociedad. Las posibilidades de aprovechar las innovaciones tecnológicas y adecuarlas a las propias necesidades productivas y comunicacionales, son desiguales en los países centrales —generadores de inventos, con altas inver-

siones para renovar sus industrias, bienes y servicios— y en América Latina, donde las inversiones están congeladas por la carga de la deuda y las políticas de austeridad, donde los científicos y técnicos trabajan con presupuestos ridículos o deben emigrar, el control de los medios culturales más modernos está altamente concentrado y depende mucho de programación exógena.

No se trata, por supuesto, de retornar a las denuncias paranoicas, a las concepciones conspirativas de la historia, que acusaban a la modernización de la cultura masiva y cotidiana de ser un instrumento de los poderosos para explotar mejor. La cuestión es entender cómo la dinámica propia del desarrollo tecnológico remodela la sociedad, coincide con movimientos sociales o los contradice. Hay tecnologías de distinto signo, cada una con varias posibilidades de desarrollo y articulación con las otras. Hay sectores sociales con capitales culturales y disposiciones diversas para apropiárselas con sentidos diferentes: la descoleccionación y la hibridación no son iguales para los adolescentes populares que van a los negocios públicos de videojuegos y para los de clase media y alta que los tienen en sus casas. Los sentidos de las tecnologías se construyen según los modos en que se institucionalizan y se socializan.

La remodelación tecnológica de las prácticas sociales no siempre contradice las culturas tradicionales y las artes modernas. Ha extendido, por ejemplo, el uso de bienes patrimoniales y el campo de la creatividad. Así como los videojuegos trivializan batallas históricas y algunos videoclips las tendencias experimentales del arte, las computadoras y otros usos del video facilitan obtener datos, visualizar gráficas e innovarlas, simular el uso de piezas e informaciones, reducir la distancia entre concepción y ejecución, conocimiento y aplicación, información y decisión. Esta apropiación múltiple de patrimonios culturales abre posibilidades originales de experimentación y comunicación, con usos democratizadores, como se aprecia en la utilización del video hecho por algunos movimientos populares.

Pero las nuevas tecnologías no sólo promueven la creatividad y la innovación. También reproducen estructuras conocidas. Los tres usos más frecuentes del video —el consumo de películas comerciales, espectáculos porno, y la grabación de acontecimientos familiares— repiten prácticas audiovisuales iniciadas por la fotografía y el super 8. Por otro lado, el videoarte, explorado principalmente por pintores, músicos y poetas,

reafirma la diferencia y el hermetismo de un modo semejante a las galerías artísticas y los cineclubes.

La coexistencia de estos usos contradictorios revela que las interacciones de las nuevas tecnologías con la cultura anterior las vuelve parte de un proceso mucho mayor del que ellas desencadenaron o del que manejan. Uno de esos cambios de larga data, que la intervención tecnológica vuelve más patente, es la reorganización de los vínculos entre grupos y sistemas simbólicos; los descoleccionamientos y las hibridaciones no permiten ya vincular rígidamente las clases sociales con los estratos culturales. Si bien muchas obras permanecen dentro de los circuitos minoritarios o populares para los que fueron hechas, la tendencia prevaleciente es que todos los sectores mezclen en sus gustos objetos de procedencias antes separadas. No quiero decir que esta circulación más fluida y compleja haya evaporado las diferencias entre las clases. Sólo afirmo que la reorganización de los escenarios culturales y los cruces constantes de las identidades exigen preguntarse de otro modo por los órdenes que sistematizan las relaciones materiales y simbólicas entre los grupos.

DESTERRITORIALIZAR

Las búsquedas más radicales acerca de lo que significa estar entrando y saliendo de la modernidad son las de quienes asumen las tensiones entre desterritorialización y reterritorialización. Con esto me refiero a dos procesos: la pérdida de la relación "natural" de la cultura con los territorios geográficos y sociales, y, al mismo tiempo, ciertas relocalizaciones territoriales relativas, parciales, de las viejas y nuevas producciones simbólicas.

Para documentar esta transformación de las culturas contemporáneas analizaré primero la transnacionalización de los mercados simbólicos y las migraciones. Luego, me propongo explorar el sentido estético de este cambio siguiendo las estrategias de algunas artes impuras.

1. Hubo un modo de asociar lo popular con lo nacional que nutrió, según anotamos en capítulos anteriores, la modernización de las culturas latinoamericanas. Realizada primero bajo la forma de dominación colonial, luego como industrialización y urbanización bajo modelos metropolitanos, la modernidad pareció organizarse en antagonismos económico-

políticos y culturales: colonizadores vs. colonizados, cosmopolitismo vs. nacionalismo. La última pareja de opuestos fue la manejada por la teoría de la dependencia, según la cual todo se explicaba por el enfrentamiento entre el imperialismo y las culturas nacional populares.

Los estudios sobre el imperialismo económico y cultural sirvieron para conocer algunos dispositivos usados por los centros internacionales de producción científica, artística y comunicacional que condicionaban, y aún condicionan, nuestro desarrollo. Pero ese modelo es insuficiente para entender las actuales relaciones de poder. No explica el funcionamiento planetario de un sistema industrial, tecnológico, financiero y cultural, cuya sede no está en una sola nación sino en una densa red de estructuras económicas e ideológicas. Tampoco da cuenta de la necesidad de las naciones metropolitanas de flexibilizar sus fronteras e integrar sus economías, sistemas educativos, tecnológicos y culturales, como está ocurriendo en Europa y Norteamérica.

La desigualdad persistente entre lo que los dependentistas llamaban el primer y el tercer mundo mantiene con relativa vigencia algunos de sus postulados. Pero aunque las decisiones y beneficios de los intercambios se concentren en la burguesía de las metrópolis, nuevos procesos vuelven más compleja la asimetría: la descentralización de las empresas, la simultaneidad planetaria de la información, y la adecuación de ciertos saberes e imágenes internacionales a los conocimientos y hábitos de cada pueblo. La deslocalización de los productos simbólicos por la electrónica y la telemática, el uso de satélites y computadoras en la difusión cultural, también impiden seguir viendo los enfrentamientos de los países periféricos como combates frontales con naciones geográficamente definidas.

El maniqueísmo de aquellas oposiciones se vuelve aún menos verosímil en los ochenta y noventa cuando varios países dependientes registran un ascenso notable de sus exportaciones culturales. En Brasil, el avance de la masificación e industrialización de la cultura no implicó, contrariamente a lo que solía decirse, una mayor dependencia de la producción extranjera. Las estadísticas revelan que en los últimos años creció su cinematografía y la proporción de películas nacionales en las pantallas: de 13.9 por ciento en 1971 a 35 en 1982. Los libros de autores brasileños, que ocupaban el 54 por ciento de la producción editorial en 1973, subieron a 70 por ciento en 1981. También se escuchan más discos y casetes nacionales, mientras

descienden los importados. En 1972, un 60 por ciento de la programación televisiva era extranjera; en 1983, bajó al 30. Al mismo tiempo que se da esta tendencia a la nacionalización y autonomía de la producción cultural, Brasil se convierte en un agente muy activo del mercado latinoamericano de bienes simbólicos exportando telenovelas. Como también logra penetrar ampliamente en los países centrales, llegó a convertirse en el séptimo productor mundial de televisión y publicidad, y el sexto en discos. Renato Ortiz, de quien tomo estos datos, concluye que pasaron "de la defensa de lo nacional-popular a la exportación de lo internacional-popular".¹²

Si bien esta tendencia no se da del mismo modo en todos los países latinoamericanos, hay aspectos semejantes en los de desarrollo cultural más moderno que replantean las articulaciones entre lo nacional y lo extranjero. Tales cambios no eliminan la cuestión de cómo distintas clases se benefician y son representadas con la cultura producida en cada país, pero la radical alteración de los escenarios de producción y consumo, así como el carácter de los bienes que se presentan, cuestiona la asociación "natural" de lo popular con lo nacional y la oposición igualmente apriorística con lo internacional.

2. Las migraciones multidireccionales son el otro factor que relativiza el paradigma binario y polar en el análisis de las relaciones interculturales. La internacionalización latinoamericana se acentúa en las últimas décadas cuando las migraciones no abarcan sólo a escritores, artistas y políticos exiliados, como ocurrió desde el siglo pasado, sino a pobladores de todos los estratos. ¿Cómo incluir en el esquema unidireccional de la dominación imperialista los nuevos flujos de circulación cultural suscitados por los trasplantes de latinoamericanos hacia los Estados Unidos y Europa, de los países menos desarrollados hacia los más prósperos de nuestro continente, de las regiones pobres a los centros urbanos? ¿Son dos millones, según las cifras más tímidas, los sudamericanos que por persecución ideológica y ahogo económico abandonaron en los setenta la Argentina, Chile y Uruguay? No es casual que la reflexión más innovadora sobre la desterritorialización se esté desplegando en la principal área de migraciones del continente, la frontera de México con los Estados Unidos.

De los dos lados de esa frontera, los movimientos interculturales muestran su rostro doloroso: el subempleo y el desa-

¹² Renato Ortiz, *A moderna tradição brasileira*, pp. 182-206.

rraigo de campesinos e indígenas que debieron salir de sus tierras para sobrevivir. Pero también está creciendo allí una producción cultural muy dinámica. Si en los Estados Unidos existen más de 250 estaciones de radio y televisión en castellano, más de 1500 publicaciones en nuestra lengua y un alto interés por la literatura y la música latinoamericanas, no es sólo porque hay un mercado de 20 millones de "hispanos", o sea el 8 por ciento de la población estadounidense (38 por ciento en Nuevo México, 25 en Texas y 23 en California). También se debe a que la llamada cultura latina produce películas como *Zoot suit* y *La bamba*, las canciones de Rubén Blades y Los Lobos, teatros de avanzada estética y cultural como el de Luis Valdez, artistas plásticos cuya calidad y aptitud para hacer interactuar la cultura popular con la simbólica moderna y posmoderna los incorpora al *mainstream* norteamericano.¹³

Quien conozca estos movimientos artísticos sabe que muchos están arraigados en las experiencias cotidianas de los sectores populares. Para que no queden dudas de la extensión transclasista del fenómeno de desterritorialización es útil referirse a las investigaciones antropológicas sobre migrantes. Roger Rouse estudió a los pobladores de Aguililla, un municipio rural del suroeste de Michoacán, aparentemente sólo comunicado por un camino de tierra. Sus dos principales actividades siguen siendo la agricultura y la cría de ganado para autosubsistencia, pero la emigración iniciada en los cuarenta se incentivó a tal punto que casi todas las familias tienen ahora miembros que viven o vivieron en el extranjero. La declinante economía local se sostiene por el flujo de dólares enviados desde California, especialmente de Redwood City, ese núcleo de la microelectrónica y la cultura postindustrial norteamericana en el valle de Silicon, donde los michoacanos trabajan como obreros y en servicios. La mayoría permanece periodos breves en los Estados Unidos, y quienes duran más tiempo conservan relaciones constantes con su pueblo de origen. Son tantos los que están fuera de Aguililla, tan frecuentes sus vínculos con los que permanecen allí, que ya no puede concebirse ambos conjuntos

¹³ Dos historiadores del arte chicano, Shifra M. Goldman y Tomás Ybarra-Frausto, han documentado esta producción cultural y reflexionado originalmente sobre ella. Véanse, por ejemplo, las introducciones a su libro *Arte Chicano. A Comprehensive Annotated Bibliography of Chicano Art, 1965-1981*, Chicano Studies Library and Publications Unit-University of California, Berkeley, 1985; también los artículos de ambos en Ida Rodríguez Prampolini (coord.), *A través de la frontera*, UNAM-CEESTEM, México, 1983.

como comunidades separadas:

Mediante la constante migración de ida y vuelta, y el uso creciente de teléfonos, los aguillillenses suelen estar reproduciendo sus lazos con gente que está a 2 mil millas de distancia tan activamente como mantienen sus relaciones con los vecinos inmediatos. Más aún, y más en general, por medio de la circulación continua de personas, dinero, mercancías e información, los diversos asentamientos se han entreverado con tal fuerza que probablemente se comprendan mejor como formando una sola comunidad dispersa en una variedad de lugares.¹⁴

Dos nociones convencionales de la teoría social caen ante estas "economías cruzadas, sistemas de significados que se intersectan y personalidades fragmentadas". Una es la de la "comunidad", empleada tanto para poblaciones campesinas aisladas como para expresar la cohesión abstracta de un Estado nacional compacto, en ambos casos definibles por su relación con un territorio específico. Se suponía que los vínculos entre los miembros de esas comunidades serían más intensos dentro que fuera de su espacio, y que los miembros tratan la comunidad como el medio principal al que ajustan sus acciones. La segunda imagen es la que opone centro y periferia, también "expresión abstracta de un sistema imperial idealizado", en el que las gradaciones de poder y riqueza estarían distribuidas concéntricamente: lo mayor en el centro y una disminución creciente a medida que nos movemos hacia zonas circundantes. El mundo funciona cada vez menos de este modo, dice Rouse; necesitamos "una cartografía alternativa del espacio social", basada más bien sobre las nociones de "circuito" y "frontera".

Tampoco debe suponerse, agrega, que este reordenamiento sólo abarca a los marginales. Se advierte una desarticulación semejante en la economía estadounidense, dominada antes por capitales autónomos. En el área central de Los Ángeles, el 75 por ciento de los edificios pertenece ahora a capitales extranjeros; en el conjunto de centros urbanos, el 40 por ciento de la población está compuesto por minorías étnicas procedentes de Asia y América Latina, y "se calcula que la cifra se aproximará al 60 por ciento en el año 2010".¹⁵ Hay una "implosión del tercer

¹⁴ Roger Rouse, "Mexicano, Chicano, Pocho. La migración mexicana y el espacio social del posmodernismo", *Página Uno*, suplemento de *Unomásuno*, 31 de diciembre de 1988, pp. 1-2.

¹⁵ *Idem*, p. 2.

mundo en el primero",¹⁶ según Renato Rosaldo; "la noción de una cultura auténtica como un universo autónomo internamente coherente no es más sostenible" en ninguno de los dos mundos, "excepto quizá como una 'ficción útil' o una distorsión reveladora".¹⁷

Cuando en los últimos años de su vida Michel de Certeau enseñaba en San Diego, decía que en California la mezcla de inmigrantes mexicanos, colombianos, noruegos, rusos, italianos y del este de los Estados Unidos hacía pensar que "la vida consiste en pasar constantemente fronteras". Los oficios se toman y se cambian con la misma versatilidad que los coches y las casas.

Esta movilidad descansa sobre el postulado de que uno no es identificado ni por el nacimiento, ni por la familia, ni por el estatuto profesional, ni por las relaciones amistosas o amorosas, ni por la propiedad. Parece que toda identidad definida por el estatuto y por el lugar (de origen, de trabajo, de hábitat, etc.) fuera reducida, si no barrida, por la velocidad de todos los movimientos. Se sabe que no hay documento de identidad en los EU; se lo reemplaza por la licencia para conducir y la tarjeta de crédito, es decir por la capacidad de atravesar el espacio y por la participación en un juego de contratos fiduciarios entre ciudadanos norteamericanos.¹⁸

Durante los dos periodos en que estudié los conflictos interculturales del lado mexicano de la frontera, en Tijuana, en 1985 y 1988, varias veces pensé que esta ciudad es, junto a Nueva York, uno de los mayores laboratorios de la posmodernidad.¹⁹ No tenía en 1950 más de 60 000 habitantes; hoy supera el millón con los migrantes de casi todas las regiones de México (principalmente Oaxaca, Puebla, Michoacán y el Distrito Federal) que se instalaron en estos años. Algunos pasan diariamente a los Estados Unidos para trabajar, otros cruzan la frontera en

¹⁶ Renato Rosaldo, *Ideology, Place, and People Without Culture*, Universidad de Stanford, Dpto. de Antropología, p. 9.

¹⁷ R. Rosaldo, *Culture and Truth. The Remaking of Social Analysis*, Beacon Press, Boston, 1989, p. 217.

¹⁸ Michel de Certeau, "Californie, un théâtre de passants", *Autrement*, núm. 31, abril de 1981, pp. 10-18. Cabe aclarar que la concepción de la vida como paso constante de fronteras, aunque no deja de ser adecuada, no es tan fácil como la enuncia Michel de Certeau cuando se trata de ciudadanos norteamericanos "de segunda", por ejemplo los negros, los puertorriqueños y los chicanos.

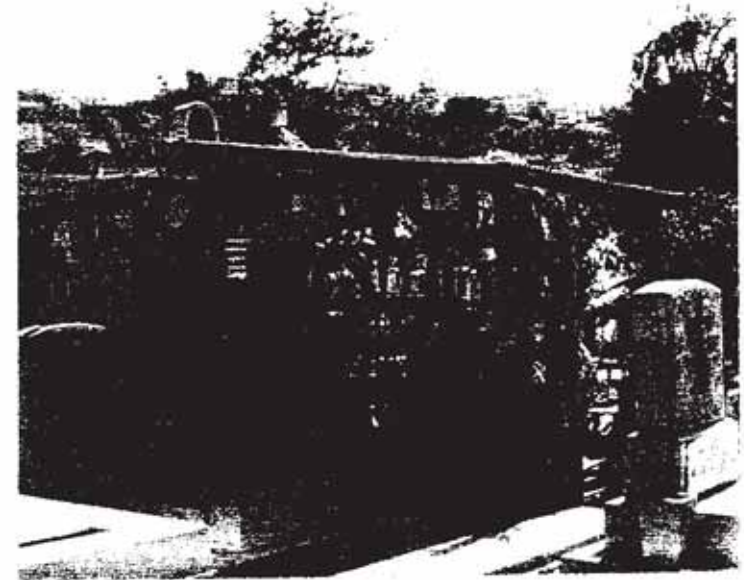
¹⁹ El informe de la investigación puede leerse en N. García Canclini y Patricia Safa, *Tijuana: la casa de toda la gente*, INAH-ENAH-UAM-Programa Cultural de las Fronteras, México, 1989. Fotos de Lourdes Grobet. Colaboraron en el estudio Jennifer Metcalfe, Federico Rosas y Ernesto Bermejillo.

los meses de la siembra y la cosecha. Aun los que se quedan en Tijuana están vinculados a intercambios comerciales entre los dos países, a maquiladoras norteamericanas ubicadas en la frontera de México o a servicios turísticos para los 3 o 4 millones de estadounidenses que llegan por año a esta ciudad.

Desde principio de siglo hasta hace unos quince años, Tijuana había sido conocida por un casino (abolido en el gobierno de Cárdenas), cabarets, *dancing halls*, *liquor stores*, a donde los norteamericanos llegaban para eludir las prohibiciones sexuales, de juegos de azar y bebidas alcohólicas de su país la instalación reciente de fábricas, hoteles modernos, centros culturales y el acceso a una amplia información internacional la volvieron una ciudad moderna y contradictoria, cosmopolita y con una fuerte definición propia.



En las entrevistas que hicimos a alumnos de escuelas primarias, secundarias y universitarias, a artistas y promotores culturales de todos los estratos, no había tema más central para la autodefinición que la vida fronteriza y los contactos interculturales. Una de las técnicas de investigación fue pedirles que nombraran los lugares más representativos de la vida y la cultura de Tijuana, para luego fotografiarlos; tomamos también imágenes de otros escenarios que parecían condensar el sentido de la ciudad (carteles publicitarios, encuentros ocasionales, grafitis) y seleccionamos cincuenta fotos para mostrárselas a catorce grupos de diversos niveles económicos y culturales. Dos tercios de las imágenes que juzgaron más representativas de la ciudad, de las que hablaban con más énfasis, eran de lugares que vinculan a Tijuana con lo que está más allá de ella: la avenida Revolución, sus tiendas y centros de diversión para turistas, el minarete que testimonia dónde estuvo el casino, las antenas parabólicas, los pasos legales e ilegales en la frontera, los barrios donde se concentran los que vienen de distintas zonas del país, la tumba de Juan Soldado, "señor de los emigrados", al que van a pedir que les arregle "los papeles" o a agradecerle que no los haya agarrado "la migra".



El carácter multicultural de la ciudad se expresa en el uso del español, el inglés, y también en las lenguas indígenas habladas en los barrios y las maquiladoras, o entre quienes venden artesanías en el centro. Esa pluralidad se reduce cuando pasamos de las interacciones privadas a los lenguajes públicos, los de la radio, la televisión y la publicidad urbana, donde el inglés y el español predominan y coexisten "naturalmente".



Junto al cartel que recomienda el club-discoteca y la radio donde se escucha "rock en tu idioma", otro anuncia un licor mexicano en inglés. La música y la bebida alcohólica, dos símbolos de Tijuana, conviven bajo esta dualidad lingüística. "The other choice" es explícitamente el licor, pero la contigüidad de los mensajes vuelve posible que sea también el rock en español. La ambivalencia de la imagen, que los entrevistados consideraron analógica de la vida en la ciudad, también permite concluir, según el orden de lectura, que la otra elección sea el inglés.

La incertidumbre generada por las oscilaciones bilingüísticas, biculturales y binacionales tiene su equivalencia en las relaciones con la propia historia. Algunas de las fotos fueron elegidas precisamente por aludir el carácter simulado de buena parte de la cultura tijuana. La Torre de Agua Caliente, quemada en la década de los sesenta, con la pretensión de olvidar el casino que representaba, fue reconstruida hace pocos años y ahora se la exhibe con orgullo en portadas de revistas y propagandas; pero los entrevistados, al hacer notar que la torre actual está en un sitio distinto, argumentan que el cambio es un modo de desplazar y reubicar el pasado.



En varias esquinas de la avenida Revolución hay cebras. En realidad, son burros pintados. Sirven para que los turistas norteamericanos se fotografien con un paisaje detrás, en el que se aglomeran imágenes de varias regiones de México: volcanes, figuras aztecas, nopales, el águila con la serpiente. "Ante la falta de otro tipo de cosas, como en el sur, que hay pirámides, aquí no hay nada de eso... como que algo hay que inventarle a los gringos", dijeron en uno de los grupos. En otro, señalaban que "también remite a este mito que traen los norteamericanos, que tiene que ver con cruzar la frontera hacia el pasado, hacia lo salvaje, hacia la onda de poder montar".



Nos dijo un entrevistado: "El alambre que separa a México de los Estados Unidos podría ser el principal monumento de la cultura en la frontera."



Al llegar a la playa "la línea" se cae y deja una zona de tránsito, usada a veces por los migrantes indocumentados. Todos los domingos las familias fragmentadas a ambos lados de la frontera se encuentran en los picnics.

Donde las fronteras se mueven, pueden estar rígidas o caídas, donde los edificios son evocados en otro lugar que el que representan, todos los días se renueva y amplía la invención espectacular de la propia ciudad. El simulacro pasa a ser una categoría central de la cultura. No sólo se relativiza lo "auténtico". La ilusión evidente, ostentosa, como las cebras que todos saben falsas o los juegos de ocultamiento de migrantes ilegales "tolerados" por la policía norteamericana, se vuelve un recurso para definir la identidad y comunicarse con los otros.

A estos productos híbridos, simulados, los artistas y escritores de la frontera agregan su propio laboratorio intercultural. En una entrevista radial se le preguntó a Guillermo Gómez-Peña, editor de la revista bilingüe *La línea quebrada/The broken line*, con sede en Tijuana y San Diego:

Reportero: Si ama tanto a nuestro país, como usted dice, ¿por qué vive en California?

Gómez-Peña: Me estoy desmexicanizando para mexicomprenderme...

Reportero: ¿Qué se considera usted, pues?

Gómez-Peña: Posmexica, prechicano, panlatino, transterrado, arteamericano... depende del día de la semana o del proyecto en cuestión.

Varias revistas de Tijuana están dedicadas a reelaborar las definiciones de identidad y cultura a partir de la experiencia fronteriza. *La línea quebrada*, que es la más radical, dice expresar a una generación que creció "viendo películas de charros y de ciencia ficción, escuchando cumbias y rolas del Moody Blues, construyendo altares y filmando en super 8, leyendo *El Corno Emplumado* y *Art Forum*". Ya que viven en lo intermedio, "en la grieta entre dos mundos", ya que son "los que no fuimos porque no cabíamos, los que aún no llegamos o no sabemos a dónde llegar", deciden asumir todas las identidades disponibles:

Cuando me preguntan por mi nacionalidad o identidad étnica, no puedo responder con una palabra, pues mi "identidad" ya posee repertorios múltiples: soy mexicano pero también soy chicano y latinoamericano. En la frontera me dicen "chilango" o "mexiquillo"; en la capital "pocho" o "norteño", y en Europa "sudaca". Los anglosajones me llaman "hispanic" o "latinou" y los alemanes me han confundido en más de una ocasión con turco o italiano.

Con una frase que le queda bien a un migrante lo mismo que a un joven rockero, Gómez-Peña explica que "nuestro sentimiento generacional más hondo es el de la pérdida que surge de la partida". Pero también son lo que han ganado: "Una visión de la cultura más experimental, es decir multifocal y tolerante."²⁰

Otros artistas y escritores de Tijuana cuestionan la visión eufemizada de las contradicciones y el desarraigo que perciben en el grupo de *La línea quebrada*. Rechazan la celebración de las migraciones causadas muchas veces por la pobreza en el lugar originario, que se repite en el nuevo destino. No faltan los que, pese a no haber nacido en Tijuana, en nombre de sus quince o veinte años en la ciudad, impugnan la insolencia paródica y desapegada: "Gente que recién llega y quiere disculparnos y decirnos quiénes somos."

²⁰ Guillermo Gómez-Peña, "Wacha ese border, son", *La Jornada Semanal*, núm. 162, 25 de octubre de 1987, pp. 3-5. Respecto de la hibridación intercultural en los rockeros, los cholos y los punks —que editan revistas, discos y casetes con información y música de varios continentes— véase el libro de José Manuel Valenzuela, *¡A la brava ese! Cholos, punks, chavis banda*, Colegio de la Frontera Norte, Tijuana, 1988.



Tanto en esta polémica como en otras manifestaciones de fuerte afectividad al referirse a las fotos de Tijuana, vimos un movimiento complejo que llamaríamos de *reterritorialización*. Los mismos que elogian a la ciudad por ser abierta y cosmopolita quieren fijar signos de identificación, rituales que los diferencien de los que sólo están de paso, son turistas o... antropólogos curiosos por entender los cruces interculturales.

Los editores de otra revista tijuanaense, *Esquina baja*, dedicaron un largo rato a explicarnos por qué querían, además de tener un órgano para expresarse,

generar un público de lectores, una revista local de calidad en todos los aspectos, de diseño, de presentación... para contrarrestar un poco esa tendencia centrista que existe en el país, porque lo que hay en la provincia no logra trascender, se ve minimizado, si no pasa primero por el tamiz del Distrito Federal.

Algo semejante encontramos en la vehemencia con que todos rechazaron los criterios "misioneros" de actividades culturales propiciadas por el gobierno central. Ante los programas nacionales destinados a "afirmar la identidad mexicana" en la frontera norte, los bajacalifornianos argumentan que ellos son tan mexicanos como los demás, aunque de un modo diferente. Sobre la "amenaza de penetración cultural norteamericana" dicen que, pese a la cercanía geográfica y comunicacional con los Estados Unidos, los intercambios comerciales y culturales diarios les hacen vivir intensamente la desigualdad y por lo tanto tener una imagen menos idealizada que quienes reciben una influencia parecida en la capital mediante mensajes televisivos y bienes de consumo importados.

Desterritorialización y re-territorialización. En los intercambios de la simbólica tradicional con los circuitos internacionales de comunicación, con las industrias culturales y las migraciones, no desaparecen las preguntas por la identidad y lo nacional, por la defensa de la soberanía, la desigual apropiación del saber y el arte. No se borran los conflictos, como pretende el posmodernismo neoconservador. Se colocan en otro registro, multifocal y más tolerante, se repiensa la autonomía de cada cultura —a veces— con menores riesgos fundamentalistas. No obstante, las críticas chovinistas a "los del centro", engendran a veces conflictos violentos: agresiones a los migrantes recién llegados, discriminación en las escuelas y los trabajos.

Los cruces intensos y la inestabilidad de las tradiciones, bases de la apertura valorativa, pueden ser también —en condiciones de competencia laboral— fuente de prejuicios y enfrentamientos. Por eso, el análisis de las ventajas o inconvenientes de la desterritorialización no debe reducirse a los movimientos de ideas o códigos culturales, como es frecuente en la bibliografía sobre posmodernidad. Su sentido se construye también en conexión con las prácticas sociales y económicas, en las disputas por el poder local, en la competencia por aprovechar las alianzas con poderes externos.

INTERSECCIONES: DE LO MODERNO A LO POSMODERNO

La hibridez tiene un largo trayecto en las culturas latinoamericanas. Recordamos antes las formas sincréticas creadas por las matrices españolas y portuguesas con la figuración indígena. En los proyectos de independencia y desarrollo nacional vimos la lucha por compatibilizar el modernismo cultural con la semimodernización económica, y ambos con las tradiciones persistentes.

La descolección y la desterritorialización tienen antecedentes en las reflexiones utópicas y en las prácticas de artistas e intelectuales. Dos ejemplos: las proclamas estéticas de los "antropófagos" brasileños y del grupo Martín Fierro en los años veinte. El Manifiesto Antropofágico, publicado en 1928-1929, dice:

Sólo me interesa lo que no es mío [...]. Fue porque nunca tuvimos gramática ni colecciones de viejos vegetales. Y nunca supimos lo que era urbano, suburbano, fronterizo y continental [...] (que) nunca fuimos catequizados. Vivimos a través de un derecho sonámbulo.

Los escritores del grupo Martín Fierro afirmaban en 1924 creer "en la importancia del aporte intelectual de América... el movimiento de independencia iniciado por Rubén Darío". Agregaban que eso "no significa, empero, que habremos de renunciar, ni mucho menos finjamos desconocer, que todas las mañanas nos servimos de un dentífrico sueco, de unas toallas de Francia y de un jabón inglés"

Las referencias incesantes a la cultura de la frontera que hallamos en los entrevistados de Tijuana recuerdan las descripciones del puerto, de los cruces entre nativos y migrantes,

"la exacerbación de lo heterogéneo" y el cosmopolitismo "obsesivo" que Beatriz Sarlo detecta en escritores liberales y socialistas entre los veinte y los cuarenta en Buenos Aires: Borges lo mismo que González Tuñón, Nicolás Olivari tanto como Arlt y Oliverio Girondo. Cultivan "la sabiduría de la partida, del extrañamiento, de la lejanía y del choque cultural, que puede enriquecer y complicar el saber sobre el margen social y las transgresiones". Arlt escribía en sus *Aguafuertes porteñas*: "Fuleria poética, encanto misho, el estudio de Bach o de Beethoven junto a un tango de Filiberto o de Mattos Rodríguez." Esa "cultura de mezcla" hace coexistir "la formación criolla" con "un proceso descomunal de importación de bienes, discursos y prácticas simbólicas".²¹

Es sabido cuántas obras del arte y la literatura latinoamericanos, valoradas como interpretaciones paradigmáticas de nuestra identidad, se realizaron fuera del continente, o al menos de los países natales de sus autores. Desde Sarmiento, Alfonso Reyes y Oswaldo de Andrade hasta Cortázar, Botero y Glauber Rocha. El lugar desde donde escriben, pintan o componen música varios miles de artistas latinoamericanos ya no es la ciudad en la que anudaron su infancia, ni tampoco ésta en la que viven desde hace unos años, sino un lugar híbrido, en el que se cruzan los sitios realmente vividos. Onetti lo llama Santa María; García Márquez, Macondo; Soriano, Colonia Vela. Pero en verdad esos pueblos, aunque se parecen a otros tradicionales de Uruguay, Colombia y la Argentina, están rediseñados por patrones cognoscitivos y estéticos adquiribles en Madrid, México o París.

No se trata apenas de un proceso de transnacionalización del arte culto. Casi lo mismo ocurre con la música de Roberto Carlos tan parecida a la de José José, y ambas a las de cualquier cantante de estadios llenos y programa televisivo de domingo en cualquier país del continente. Hay quienes creen explicar este aire de familia por las coacciones que la industria cultural ejerce sobre los creadores creados por ella. Pero algo equivalente, aunque más complejo, sucede con los cantautores más experimentales de la música urbana. Si bien los perfiles personales de Caetano Veloso, Raymundo Fagner, Mercedes Sosa, Fito Páez, Eugenia León o Los Lobos se diferencian más que los de Roberto-José, cada uno de ellos abrió su repertorio

²¹ Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1988, pp. 160, 167 y 28.

nacional al de los otros, algunos hasta hicieron discos y recitales juntos.

¿En qué reside, entonces, la novedad de la descotección, la desterritorialización y la hibridez posmodernos? En que las prácticas artísticas carecen ahora de paradigmas consistentes. Los artistas y escritores modernos innovaban, alteraban los modelos o los sustituían por otros, pero teniendo siempre *referentes de legitimidad*. Las transgresiones de los pintores modernos se han hecho hablando del arte de otros. Una línea pensó que la pintura estaba en las metrópolis: por eso, las imágenes de Jacobo Borges, de José Camarra, de Gironella, rehacen con ironía o irreverencia lo que de Velázquez al Aduanero Rousseau se había concebido como legítimo en la visualidad europea. Otras corrientes abrieron la mirada culta al imaginario popular, convencidos de que el arte latinoamericano se justificaría recogiendo la iconografía de los oprimidos: Viteri llena sus obras de muñecas de trapo; Berni trenzaba alambres con cajas de huevos, tapas de botellas y chatarra para hablar paródicamente de la modernidad, del *Mundo ofrecido a Juanito Laguna*. Arte de citas europeas o arte de citas populares: siempre arte mestizo, impuro, que existe a fuerza de colocarse en el cruce de los caminos que nos han ido componiendo y descomponiendo. Pero creían que había caminos, paradigmas de modernidad tan respetables como para merecer que se los discutiera.

La visualidad posmoderna, en cambio, es la escenificación de una doble pérdida: del libreto y del autor. La desaparición del libreto quiere decir que ya no existen los grandes relatos que ordenaban y jerarquizaban los periodos del patrimonio, la *vegetación de obras cultas y populares* en las que las sociedades y las clases se reconocían y consagraban sus virtudes. Por eso en la pintura reciente un mismo cuadro puede ser a la vez hiperrealista, impresionista y pop; un retablo o una máscara combinan iconos tradicionales con lo que vemos en la televisión. El posmodernismo no es un estilo sino la *copresencia tumultuosa de todos, el lugar* donde los capítulos de la historia del arte y del folclor se cruzan entre sí y con las nuevas tecnologías culturales.

El otro intento moderno de refundar la historia fue la subjetividad del autor. Hoy pensamos que la exaltación narcisista del pintor o el cineasta que quieren hacer de su gestualidad el acto fundador del mundo es la parodia seudoláica de Dios. No

le creemos al artista que quiere erigirse en gramático ilustre, dispuesto a legislar la nueva sintaxis. Con la ayuda de los historiadores del arte, quiso convencernos de que el periodo rosa sucede al azul, que habría una progresión del impresionismo al futurismo, al cubismo, al surrealismo. En América Latina, suponíamos que las vanguardias de posguerra eran la superación del realismo socialista, de la escuela muralista mexicana y los variados telurismos de otros países; luego, nos pareció que las vanguardias experimentales eran reemplazadas por la visualidad heroica, comprometida, de los sesenta y los setenta.

El vértigo frenético de las vanguardias estéticas y el juego de sustituciones del mercado, en que todo es intercambiable, **quitó verosimilitud a las pretensiones fundadoras de la gestualidad.** El arte moderno, que ya no podía ser representación literal de un orden mundano deshecho, tampoco puede ser hoy lo que Baudrillard sostenía en uno de sus primeros textos: "Literalidad del gestual de la creación" (manchas, chorreados), repetición incesante del comienzo, como Rauschenberg, entregado a la obsesión de reiniciar muchas veces la misma tela, rasgo por rasgo.²² Ni tampoco metáfora de la gestualidad política que soñaba con cambios totales e inmediatos. El mercado artístico, la reorganización de la visualidad urbana generada por las industrias culturales y la fatiga del voluntarismo político se combinan para volver inverosímil todo intento de hacer del arte culto o del folclor la proclamación del poder inaugural del artista o de actores sociales prominentes.

Los mercados de arte y artesanías, aunque mantengan diferencias, coinciden en cierto tratamiento de las obras. Tanto el artista que al colgar los cuadros propone un orden de lectura como el artesano que compagina sus piezas siguiendo una matriz mítica, descubren que el mercado los dispersa y resemantiza al venderlos en países distintos, a consumidores heterogéneos. Al artista le quedan a veces las copias, o las diapositivas, y algún día un museo tal vez reúna esos cuadros, según la revaloración que experimentaron, en una muestra donde un orden nuevo borraría la enunciación "original" del pintor. Al artesano le queda la posibilidad de repetir piezas semejantes, o ir a verlas —seriadas en un orden y un discurso que no son los suyos— en el museo de arte popular o en libros para turistas.

Algo equivalente ocurre en el mercado político. Los bienes

²² Jean Baudrillard, *Crítica de la economía política del signo*, Siglo XXI, México, 1974, pp. 108-120.

ideológicos que se intercambian, las posiciones desde las cuales se los apropia y defiende, se parecen cada vez más en todos los países. Los antiguos perfiles nacionalistas, o al menos nacionales, de las fuerzas políticas se han ido diluyendo en alineamientos generados por desafíos comunes (deuda externa, recesión, reconversión industrial) y por las "salidas" propuestas por las grandes corrientes internacionales: neoconservadurismo, socialdemocracia, socialcomunismo.

«Sin libreto ni autor, la cultura visual y la cultura política posmodernas son testimonios de la discontinuidad del mundo y de los sujetos, la copresencia —melancólica o paródica, según el ánimo— de variaciones que el mercado auspicia para renovar las ventas, y que las tendencias políticas ensayan... ¿para qué?»

No hay una sola respuesta. Baudrillard decía que

en una civilización técnica de abstracción operatoria, donde ni las máquinas ni los objetos domésticos requieren apenas otra cosa que un gestual de control [el arte moderno], tiene ante todo como función salvar el momento gestual, la intervención del sujeto entero. Es la parte de nosotros deshecha por el hábito técnico lo que el arte conjura en lo gestual puro del arte de pintar y en su aparente libertad.²³

Encuentro a muchos artistas latinoamericanos, críticos de la modernidad, que rehúsan, por motivos estéticos o socioculturales o políticos, este manierismo de la inauguración inacabable. Aunque no vinculen ya su trabajo a la lucha por un nuevo orden total impracticable, quieren repensar en las obras fragmentos del patrimonio de su grupo. Pienso en Toledo reelaborando el bestiario erótico mazateco, con un estilo que junta su saber indígena y su participación en el arte contemporáneo. Cité antes a Paternosto y Puente, que reorganizan su austero geometrismo para experimentar con los diseños precolombinos otras imágenes, ni repetitivas ni folclorizantes. O pintores consagrados a explorar la policromía exasperada de nuestras culturas, como Antonio Henrique Amaral, Jacobo Borges, Luis Felipe Noé y Nicolás Amoroso, preocupados por reconstruir las relaciones entre los colores, el tiempo subjetivo y la memoria histórica.

Todos ellos se oponen a la función social más extendida de los medios masivos, que sería, según Lyotard, fortalecer un

²³ *Idem*, p. 116.



En varios artistas reconocer la hibridación cultural, y trabajar experimentalmente sobre ella, sirve para desconstruir las percepciones de lo social y los lenguajes que lo representan.

Dos maniqués que podrían ser mujeres que podrían ser maniqués. Reflejan en sus cuerpos fingidos la calle, los coches, un autobús que exhibe una publicidad con cuatro mujeres-modelos. Quizá un hombre las mira, otro va a entrar en la escena. ¿Quién está dentro y quién está fuera de las rejillas?

Vemos el mundo a través de duplicaciones y apariencias. No es extraño que esta foto, tomada por Paolo Gasparini en Nueva York, en 1981, se titule *Detrás*.



La mirada (Londres, 1982). Las imágenes claramente visibles son las fotografías de las mujeres, la catedral y el Papa. La "real", del hombre que camina por la calle, es móvil e incierta. El Papa, que parece mirar desde su inerte foto, es mirado por nosotros, que somos vigilados por él mientras observamos los desnudos. ¿Quién es más real, quién controla, en una sociedad donde la iconografía eclesiástica convive tan fluidamente con la erótica? Fotos que comentan otras fotos, vitrinas que multiplican la ficción: son recursos para "tomar conciencia" de que vivimos en un mundo de metalenguajes, de poderes oblicuos.

León Ferrari, *Ascensión*.

cierto orden reconocible del mundo, revitalizar el realismo y "preservar a las conciencias de la duda". Convergen con el teórico del posmodernismo al pensar que la tarea del arte consiste, en medio de esas fáciles certezas, en interrogarse sobre las condiciones en que construimos lo real.²⁴

No veo en esos pintores, escultores y artistas gráficos la voluntad teológica de inventar o imponer un sentido al mundo. Pero tampoco hay en ellos el nihilismo abismado de Andy Warhol, Rauschenberg y tantos practicantes del *bad painting* y la transvanguardia. Su crítica al genio artístico, y en algunos al subjetivismo elitista, no les impide advertir que están surgiendo otras formas de subjetividad a cargo de nuevos actores sociales

²⁴ Jean-François Lyotard, *La posmodernidad (explicada a los niños)*, GEDISA, Barcelona, 1987.

León Ferrari, *El Sermón de la Montaña de Doré*, 1865 + Cruz del Ku Klux Klan (p. 94 de Biblia).

(o no tan nuevos), que ya no son exclusivamente blancos, occidentales y varones. Despojados de cualquier ilusión totalizadora o mesiánica, estos artistas mantienen una tensa relación interrogativa con sociedades, o fragmentos de ellas, donde creen ver movimientos socioculturales vivos y utopías practicables.

Sé qué angosto es el uso de estas palabras entre los precipicios dejados por el derrumbe de tantas tradiciones y modernidades. Pero ciertos trabajos de artistas y de productores populares nos

permiten pensar que el tema de las utopías y de los proyectos históricos no está clausurado. Algunos entendemos que la caída de los relatos totalizadores no elimina la búsqueda crítica del sentido —mejor: de los sentidos— en la articulación de las tradiciones y la modernidad. Con la condición de reconocer la inestabilidad de lo social y la pluralidad semántica, tal vez sea posible seguir preguntándose cómo construyen sentidos el arte culto y el popular en sus mezclas inevitables y su interacción con la simbólica masiva.

GÉNEROS IMPUROS: GRAFITIS E HISTORIETAS

Hablamos de artistas y escritores que abren el territorio de la pintura o el texto para que su lenguaje migre y se cruce con otros. Pero hay géneros constitucionalmente híbridos, por ejemplo el grafiti y la historieta. Son prácticas que desde su nacimiento se desentendieron del concepto de colección patrimonial. Lugares de intersección entre lo visual y lo literario, lo culto y lo popular, acercan lo artesanal a la producción industrial y la circulación masiva.

1. El grafiti es para los cholos de la frontera, los chavos banda de la ciudad de México, para grupos equivalentes de Buenos Aires o Caracas, una escritura territorial de la ciudad, destinada a afirmar la presencia y hasta la posesión sobre un barrio. Las luchas por el control del espacio se establecen a través de marcas propias y modificaciones de los grafitis de otros. Sus referencias sexuales, políticas o estéticas son maneras de enunciar el modo de vida y de pensamiento de un grupo que no dispone de circuitos comerciales, políticos o massmediáticos para expresarse, pero que a través del grafiti afirma su estilo. Su trazo manual, espontáneo, se opone estructuralmente a las leyendas políticas o publicitarias "bien" pintadas o impresas, y desafía esos lenguajes institucionalizados cuando los altera. El grafiti afirma el territorio pero desestructura las colecciones de bienes materiales y simbólicos.

La relación de propiedad con territorios se relativiza en prácticas recientes que parecen expresar la desarticulación de las ciudades y de la cultura política. Armando Silva registra tres etapas principales en la evolución del grafiti, que asocia a tres ciudades.²⁵ El de mayo del 68 en París (también en

Berlín, Roma, México, Berkeley) se hizo con consignas antiautoritarias, utópicas, y fines macropolíticos. El grafiti de Nueva York, escrito en barrios marginales y en el metro, expresó referencias de ghetto con propósitos micropolíticos; incomprensible a veces para los que no manejaban ese código hermético, fue el que más típicamente quiso delimitar espacios en una ciudad en desintegración y recuperar territorios.

En América Latina existieron ambas modalidades, pero en los últimos años, como manifestación simultánea del desorden urbano, la pérdida de credibilidad en las instituciones políticas y el desencanto utópico, se desarrolla un grafiti burlón y cínico. Silva da ejemplos colombianos. Cuando la visita del Papa en 1986 agobió las calles bogotanas con procesiones y propaganda, los muros respondían: "Pronto viene Cristo Jesús. Vámonos", "Dios no cumple. Ni años." La crítica al gobierno adopta el insulto abierto, la ironía poética —"Cedo nube en sector presidencial"—, o la desesperanza: "No le crea a nadie. Salga a caminar."

Algunos artistas ven en las fusiones interculturales e intertemporales del posmodernismo sólo la oportunidad para deshacerse de los relatos solemnes de la modernidad. León Ferrari exacerba la desintegración de las colecciones religiosas y políticas en sus collages para afirmar los impulsos liberadores del pensamiento moderno. Sus montajes de iconos sacros con imágenes nazis o bélicas, de los ángeles amenazantes de Rafael y Durero con escenas eróticas, buscan renovar la ironía crítica sobre la historia.

La relectura de la iconografía religiosa lleva a Ferrari a encontrar en el fundamentalismo cristiano bases del terror institucionalizado por las dictaduras modernas. El dios que separa a los que le temen de los otros, y envía a éstos a esa especie de "campo de concentración" que es el infierno, no por casualidad sirve de justificación a doctrinas políticas totalitarias. Ese infierno exaltado por Giotto y Miguel Ángel, en obras admiradas como muestras supremas de la sensibilidad y el progreso, es asociado por Ferrari con la tortura y el Ku Klux Klan.

En la crisis de hiperinflación e ingobernabilidad de la economía argentina de 1989 encontramos una multiplicación de leyendas. Mientras los lenguajes políticos partidarios se volvían inverosímiles (el 36 por ciento de los votantes permanecía indeciso una semana antes de las elecciones presidenciales), los muros se cargaban de indignación y escepticismo: "Haga trabajar a su diputado; no lo reelija"; "La patria no está en venta; ya está vendida", "Yankis go home, y llévenos

²⁵ Armando Silva, *Punto de vista ciudadano. Focalización visual y puesta en escena del grafiti*, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1987, pp. 22-24.

con ustedes." Como suele ocurrir con los grafitis, promueven diálogos anónimos: "Argentina será dentro de poco el paraíso: vamos a andar todos desnudos." Alguien responde: "¿Habrá manzanas?" Se retoman sarcásticamente las idealizaciones románticas y políticas difundidas por los medios masivos: "Silvio Rodríguez era el único que tenía un unicornio... y el muy tonto va y lo pierde."

El grafiti es un medio sincrético y transcultural. Algunos fusionan la palabra y la imagen con un estilo discontinuo: la aglomeración de signos de diversos autores en una misma pared es como una versión artesanal del ritmo fragmentado y heteróclito del videoclip. En otros se permutan las estrategias del lenguaje popular y del universitario, observa Armando Silva. Hay también "síntesis de la topografía urbana" en muchos grafitis recientes que eliminan la frontera entre lo que se escribía en los baños o en los muros.²⁶ Es un modo marginal, desinstitucionalizado, efímero, de asumir las nuevas relaciones entre lo privado y lo público, entre la vida cotidiana y la política.

2. Las historietas se han vuelto a tal punto un componente central de la cultura contemporánea, con una bibliografía tan extensa, que sería trivial insistir en lo que todos sabemos de su alianza novedosa, desde fines del siglo XIX, entre la cultura icónica y la literaria. Participan del arte y el periodismo, son la literatura más leída, la rama de la industria editorial que produce mayores ganancias. En México, por ejemplo, se publican cada mes 70 millones de ejemplares y sus réditos son superiores a los de libros y revistas juntos.

Podríamos recordar que la historieta, al generar nuevos órdenes y técnicas narrativas, mediante la combinación original de tiempo e imágenes en un relato de cuadros discontinuos, contribuyó a mostrar la potencialidad visual de la escritura y el dramatismo que puede condensarse en imágenes estáticas. Ya se ha analizado cómo la fascinación de sus técnicas híbridantes llevó a Bourroughs, a Cortázar y otros escritores cultos, a emplear sus hallazgos. También se estudió la correspondencia entre su síntesis de varios géneros, su "lenguaje heteróclito" y la atracción que suscita en públicos de diversas clases, en todos los miembros de la familia.²⁷

²⁶ Armando Silva, *Graffiti. Una ciudad imaginada*, Tercer Mundo Editores, Bogotá, 1988, p. 192.

²⁷ Román Gubern, *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*, G. Gili, Barcelona, 1987, pp. 213-cap.

Me interesa explorar aquí a un autor de historietas que incorpora a su trabajo sobre el género varias de las preocupaciones que atraviesan este libro. Me refiero a Fontanarrosa. Uno de sus principales personajes, *Boogie, el aceitoso*, surge de una reelaboración del *thriller* literario y cinematográfico, la novela de aventura y el discurso político de la derecha norteamericana. El otro, *Inodoro Pereyra*, retoma el lenguaje folclórico de canciones y leyendas gauchescas, del radioteatro y los programas televisivos sobre "la identidad nacional". Cuando aparece en 1972, parodia la exuberancia kitsch de la temática folclórica en los medios de esa época.²⁸ ¿Cómo lo logra? Por un lado, exagerando los giros lingüísticos y los estereotipos visuales de "lo gaucho". Por otro, haciendo más evidente que esa exaltación telúrica era desmedida cuando aparecía junto a la difusión de la cultura moderna de élites y la masiva por los mismos medios electrónicos que promovían el folclor. En la historieta de Fontanarrosa, Inodoro se encuentra, entre otros, con Borges, El Zorro, Antonio das Mortes, *ET*, Supermán, El Quijote, Darwin. Atraviesa las artes, los géneros y las épocas.

Se ha señalado que la remisión asidua a fuentes literarias hace de estos relatos un espacio intertextual: "Inodoro Pereyra es un gaucho que no nace de la pampa sino de la literatura gauchesca."²⁹ Agregaría que sale del cruce de la literatura y de los medios. Es significativo el episodio inicial del primer tomo de las historietas: Inodoro se halla en una situación semejante a la de Martín Fierro al encontrarse con un grupo de soldados, de la que lo salva un equivalente de Cruz y lo invita a huir juntos "a las tolderías". Inodoro rechaza el ofrecimiento argumentado: "A esto ya me parece que lo leí en otra parte y yo quiero ser original." La historieta del autor introduce la preocupación del arte por la innovación en la cultura masiva y, al mismo tiempo, la réplica de Inodoro sugiere que la historia cambió y no es posible repetir a Martín Fierro.

Al pasar esta historieta de las revistas de humor a publicarse semanal o quincenalmente en el diario de mayor venta de la Argentina, *Clarín*, aumentan sus referencias a hechos contemporáneos: "No estoy obligado a hacer algo de actualidad, pero tampoco me puedo poner a contar historias anacrónicas en un

²⁸ Ésta, como otras afirmaciones que cito de Fontanarrosa, las obtuve en una entrevista personal realizada en Rosario, Argentina, el 18 de marzo de 1988.

²⁹ Rosalba Campra, *América Latina: L'identità e la maschera*, Riuniti, Roma, 1982, p. 40.

diario." Si bien Fontanarrosa dice que por razones de eficacia narrativa conserva "cierto clima gauchesco" —"no aparece un auto último modelo"—, la historieta trasciende todo folclorismo. Trabaja sobre "las complicidades de la gente", y por eso —a diferencia de Boogie, publicado en varios países— no prosperaron los intentos de editar a Inodoro fuera de la Argentina. Pero esa complicidad implica para el autor aceptar que para la gente las tradiciones forman parte de procesos modernos. En este sentido, diría que Inodoro es, a lo largo de los diecisiete años de publicación, de los trece volúmenes que recogen sus tiras, un ensayo —con la sobriedad irónica que corresponde al humor— de replantear la oposición entre unitarios y federales.

Desde hace un siglo los argentinos discutimos si la política cultural debe optar por la civilización de las metrópolis, rechazando la barbarie de lo autóctono, o por una reivindicación enérgica de lo nacional-popular. Al llegar al borde del siglo XXI, cuando las industrias culturales como la historieta y las telenovelas nos hacen habitar un espacio internacional, ante la pregunta de si preferimos a Sarmiento o a Rosas más vale acercarnos a Inodoro Pereyra.

Hay una historieta en que Fontanarrosa tematiza la situación incierta de las fronteras territoriales.



El relato parte con una oposición entre Inodoro y otro personaje que llamaremos el Perseguido. Inodoro está sentado, tomando mate; a su situación de descanso y serenidad, se oponen la carrera y la desesperación del que huye. También se confrontan lo trágico ("Me persiguen policías de quince países") y la respuesta humorística del gaucho ("¿Y por qué tanto éxito?").



En la segunda escena, el humor surge cuando el Perseguido aclara que lo buscan por hacer algo que podríamos llamar metacontrabando. No contrabandea a través de las fronteras, sino que contrabandea fronteras: "Mojones, barreras, hitos, alambres de púa, líneas de puntos." Inodoro representa en la mitología del gaucho al que no reconoce fronteras, el habitante de "la inmensidad de la pampa"; el Perseguido es el que transgrede las fronteras al punto de distribuir nuevas y venderlas con fallas. Antes era un contrabandista común —pasaba pieles—; ahora fronteras: de la práctica ilegal en el comercio a la acción ilegal en la política.



Al promediar la historia, se caricaturizan los mecanismos artificiosos usados por el mercado para expandirse, con independencia de las necesidades "naturales". Pasar tapados de piel de sapo al Paraguay, a una zona tropical, y argumentar que es la piel más fría es una justificación semejante a las inventadas por la publicidad en sus tácticas persuasivas. También la diseminación mercantil de los productos aparece burlando los límites entre lo que los territorios y los climas establecen como razonable.



Luego, la persecución interrumpe el diálogo. Pero ya no es la policía sino la Interpol, los defensores internacionales del orden. Inodoro, frente a la transgresión especuladora, se declara defensor de una ética basada en la preservación de la naturaleza: "Como ecologista, no protejo a naides que haya cuereau animalitos e Dios."



Por fin, Inodoro se solidariza con el Perseguido, le indica que se disimule entre una procesión. Mendieta descubre que no es una procesión, sino una manifestación. Y en el último cuadro Inodoro da una nueva sorpresa: es una manifestación, pero de policías en huelga, que reclaman aumento. Una cadena de disfraces: el Perseguido se convierte en peregrino de una procesión que es una manifestación, que es de huelguistas, pero formada con quienes habitualmente los reprimen.

Mendieta da la moraleja: "Uno nunca sabe ande va a estar metido el día de mañana." La misma conclusión, en su anfibia, contiene la incertidumbre. Puede entenderse como que no sabemos dónde va a estar situado el día de mañana o como que ignoramos dónde va a estar uno, de qué lado, de qué frontera el día de mañana.

Son agentes de policía en huelga, reclamando aumento

Es ansina, don Inodoro. Uno nunca sabe ande va a estar metido el día de mañana



El humor se construye y renueva en esta serie de desplazamientos. En todas las historietas de Fontanarrosa, la hilaridad nace de que las fronteras son móviles, y de que los personajes y los temas se confunden. En ésta la indeterminación de los límites, además de ser la técnica humorística, se convierte en núcleo signifiante. El humorista, profesional de la resemantización, especialista en deslizamientos de sentidos, señala aquí que la incertidumbre o la continuidad imprevista entre territorios no es un invento de los autores de cómics; ellos no hacen más que poner en evidencia a una sociedad en la que las fronteras pueden estar en cualquier parte. Si la historieta mezcla géneros artísticos previos, si logra que interactúen personajes representativos de la parte más estable del mundo —el folclor— con figuras literarias y de los medios masivos, si los introduce en épocas diversas, no hace más que reproducir lo real, mejor dicho no hace sino reproducir las teatralizaciones de la publicidad que nos convencen de comprar lo que no necesitamos, las “manifestaciones” de la religión, las “procesiones” de la política.

PODERES OBLICUOS

Esta travesía por algunas transformaciones posmodernas del mercado simbólico y de la cultura cotidiana, contribuye a

entender por qué fracasan ciertos modos de hacer política basados en dos principios de la modernidad: la autonomía de los procesos simbólicos, la renovación democrática de lo culto y lo popular. Puede ayudarnos a explicar, asimismo, el éxito generalizado de las políticas neoconservadoras y la falta de alternativas socializantes o más democráticas adecuadas al grado de desarrollo tecnológico y la complejidad de la crisis social. Además de las ventajas económicas de los grupos neoconservadores, su acción se facilita por haber captado mejor el sentido sociocultural de las nuevas estructuras de poder.

A partir de lo que venimos analizando, una cuestión se vuelve clave: la reorganización cultural del poder. Se trata de analizar *qué consecuencias políticas tiene pasar de una concepción vertical y bipolar a otra descentrada, multideterminada, de las relaciones sociopolíticas.*

Es comprensible que haya resistencias a este desplazamiento. Las representaciones maniqueas y conspirativas del poder encuentran parcial justificación en algunos procesos contemporáneos. Los países centrales usan las innovaciones tecnológicas para acentuar la asimetría y la desigualdad con los dependientes. Las clases hegemónicas aprovechan la reconversión industrial para reducir la ocupación de los obreros, recortar el poder de los sindicatos, mercantilizar bienes —entre ellos los educativos y culturales— que luego de luchas históricas se había llegado a convenir que eran servicios públicos. Pareciera que los grandes grupos concentradores de poder son los que subordinan el arte y la cultura al mercado, los que disciplinan el trabajo y la vida cotidiana.

Una mirada más amplia permite ver otras transformaciones económicas y políticas, apoyadas en cambios culturales de larga duración, que están dando una estructura distinta a los conflictos. Los cruces entre lo culto y lo popular vuelven obsoleta la representación polar entre ambas modalidades de desarrollo simbólico, y relativizan por tanto la oposición política entre hegemónicos y subalternos, concebida como si se tratara de conjuntos totalmente distintos y siempre enfrentados. Lo que hoy sabemos sobre las operaciones interculturales de los medios masivos y las nuevas tecnologías, sobre la reapropiación que hacen de ellos diversos receptores, nos aleja de las tesis sobre la manipulación omnipotente de los grandes consorcios metropolitanos. Los paradigmas clásicos con que se explicó la dominación son incapaces de dar cuenta de la diseminación de los centros, la multipolaridad de las iniciativas

sociales, la pluralidad de referencias —tomadas de diversos territorios— con que arman sus obras los artistas, los artesanos y los medios masivos.

El incremento de procesos de hibridación vuelve evidente que captamos muy poco del poder si sólo registramos los enfrentamientos y las acciones verticales. El poder no funcionaría si se ejerciera únicamente de burgueses a proletarios, de blancos a indígenas, de padres a hijos, de los medios a los receptores. Porque todas estas relaciones se *entretajan* unas con otras, cada una logra una eficacia que sola nunca alcanzaría. Pero no se trata simplemente de que al superponerse unas formas de dominación a otras se potencien. Lo que les da su eficacia es la oblicuidad que se establece en el tejido. ¿Cómo discernir dónde acaba el poder étnico y dónde empieza el familiar, o las fronteras entre el poder político y el económico? A veces es posible, pero lo que más cuenta es la astucia con que los cables se mezclan, se pasan órdenes secretas y son respondidas afirmativamente.

Hegemónico, subalterno: palabras pesadas, que nos ayudaron a nombrar las divisiones entre los hombres, pero no para incluir los movimientos del afecto, la participación en actividades solidarias o cómplices, en que hegemónicos y subalternos se necesitan. Quienes trabajan en la frontera en relación constante con el turismo, las fábricas y la lengua de Estados Unidos ven con extrañeza a quienes los consideran absorbidos por el imperio. Para los protagonistas de esas relaciones las interferencias del inglés en su habla (hasta cierto punto equivalente a la infiltración del español en el sur de Estados Unidos) expresan las transacciones indispensables donde ocurren intercambios cotidianos.

No hay que mirar esas transacciones como fenómenos exclusivos de zonas de densa interculturalidad. La dramatización ideológica de las relaciones sociales tiende a exaltar tanto las oposiciones que acaba por no ver los ritos que unen y comunican; es una sociología de las rejas, no de lo que se dice a través de ellas, o cuando no están. Los sectores populares más rebeldes, los líderes más combativos, satisfacen sus necesidades básicas participando de un sistema de consumo que ellos no eligen. No pueden inventar el lugar en que trabajan, ni el transporte que los lleva, ni la escuela en que educan a sus hijos, ni la comida, ni la ropa, ni los medios que les proporcionan información cotidiana. Aun las protestas contra ese orden se hacen usando una lengua que no elegimos, manifestando en calles

o plazas que otros diseñaron. Por más usos transgresores que se hagan de la lengua, las calles y las plazas, la resignificación es temporal, no anula el peso de los hábitos con que reproducimos el orden sociocultural, fuera y dentro de nosotros.

Estas evidencias tan obvias, pero omitidas habitualmente en la dramatización ideológica de los conflictos, resultan más claras cuando se observan comportamientos no políticos. ¿Por qué los sectores populares apoyan a quienes los oprimen? Los antropólogos médicos observan que, ante los problemas de salud, la conducta habitual de los grupos subalternos no es impugnar la explotación que les dificulta atenderse en forma adecuada, sino acomodarse al usufructo de la enfermedad por la medicina privada o aprovechar como se pueda los deficientes servicios estatales. No se debe a falta de conciencia sobre sus necesidades de salud, ni sobre la opresión que las agrava, ni sobre la insuficiencia o el costo especulativo de los servicios. Aun cuando disponen de medios radicales de acción para enfrentar la desigualdad, optan por soluciones intermedias. Lo mismo ocurre en otros escenarios. Ante la crisis económica, reclaman mejoras salariales y a la vez autolimitan su consumo. Frente a la hegemonía política, la transacción consiste, por ejemplo, en aceptar las relaciones personales para obtener beneficios de tipo individual. En lo ideológico, incorporar y valorar positivamente elementos producidos fuera del propio grupo (criterios de prestigio, jerarquías, diseños y funciones de los objetos). La misma combinación de prácticas científicas y tradicionales —ir al médico y al curandero— es una manera transaccional de aprovechar los recursos de ambas medicinas, con lo cual los usuarios revelan una concepción más flexible que el sistema médico moderno sectarizado en la alopátia, y que muchos folcloristas o antropólogos que idealizan la autonomía de las prácticas tradicionales. Desde la perspectiva de los usuarios, ambas modalidades terapéuticas son complementarias, funcionan como repertorios de recursos a partir de los cuales efectúan transacciones entre el saber hegemónico y el popular.³⁰

Las hibridaciones descritas a lo largo de este libro nos hacen concluir que hoy todas las culturas son de frontera. Todas las

³⁰ Utilizo aquí las investigaciones realizadas por Eduardo Menéndez, *Poder, estratificación y salud* (Ediciones de la Casa Chata, México, 1981), y María Eugenia Módena, *Madres, médicos y curanderos: diferencia cultural e identidad ideológica* (CIESAS, México 1990), quienes analizan extensamente las prácticas de transacción.

artes se desarrollan en relación con otras artes: las artesanías migran del campo a la ciudad; las películas, los videos y canciones que narran acontecimientos de un pueblo son intercambiados con otros. Así las culturas pierden la relación exclusiva con su territorio, pero ganan en comunicación y conocimiento.

Hay aún otro modo en que la oblicuidad de los circuitos simbólicos permite repensar los vínculos entre cultura y poder. La búsqueda de mediaciones, de vías diagonales para gestionar los conflictos, da a las relaciones culturales un lugar prominente en el desenvolvimiento político. Cuando no logramos cambiar al gobernante, lo satirizamos en las danzas del carnaval, en el humor periodístico, en los grafitis. Ante la imposibilidad de construir un orden distinto, erigimos en los mitos, la literatura y las historietas desafíos enmascarados. La lucha entre clases o entre etnias es, la mayor parte de los días, una lucha metafórica. A veces, a partir de las metáforas, irrumpen, lenta o inesperadamente, prácticas transformadoras inéditas.

En toda frontera hay alambres rígidos y alambres caídos. Las acciones ejemplares, los rodeos culturales, los ritos, son maneras de traspasar los límites por donde se puede. Pienso en las astucias de los migrantes indocumentados a Estados Unidos; en la rebeldía paródica de los grafitis colombianos y argentinos. Me acuerdo de las Madres de la Plaza de Mayo dando vueltas todos los jueves en una ritualidad cíclica, con las fotos de sus hijos desaparecidos como iconos, hasta lograr, después de años, que algunos de los culpables sean condenados a prisión.

Pero las frustraciones de los organismos de derechos humanos hacen reflexionar también sobre el papel de la cultura como expresión simbólica para sostener una demanda cuando las vías políticas se clausuran. El día en que el Congreso argentino aprobó la Ley de Punto Final, que absolvió a centenares de torturadores y asesinos, dos ex desaparecidos se colocaron en estrechas casillas, esposados y con los ojos vendados, frente al palacio legislativo, con carteles que decían "el punto final significa volver a esto". La repetición ritual de la desaparición y el encierro, como único modo de preservar su memoria cuando el fracaso político pareciera eliminarlos del horizonte social.

Esta eficacia simbólica limitada conduce a esa distinción fundamental para definir las relaciones entre el campo cultural y el político, que analizamos en el capítulo anterior: la diferencia entre *acción* y *actuación*. Una dificultad crónica en la valora-

ción política de las prácticas culturales es entender a éstas como acciones, o sea como intervenciones efectivas en las estructuras materiales de la sociedad. Ciertas lecturas sociologizantes también miden la utilidad de un mural o una película por su capacidad performativa, de generar modificaciones inmediatas y verificables. Se espera que los espectadores respondan a las supuestas acciones "concientizadoras" con "tomas de conciencia" y "cambios reales" en sus conductas. Como esto no ocurre casi nunca, se llega a conclusiones pesimistas sobre la eficacia de los mensajes artísticos.

Las prácticas culturales son, más que acciones, actuaciones. Representan, simulan las acciones sociales, pero sólo a veces operan como una acción. Esto ocurre no sólo en las actividades culturales expresamente organizadas y reconocidas como tales; también los comportamientos ordinarios, se agrupan o no en instituciones, emplean la acción simulada, la actuación simbólica. Los discursos presidenciales ante un conflicto irresoluble con los recursos que se tienen, la crítica a la actuación gubernamental de organizaciones políticas sin poder para revertirla, y, por supuesto, las rebeliones verbales del ciudadano común, son actuaciones más comprensibles para la mirada teatral que para la del político "puro". La antropología nos informa que esto no se debe a la distancia que las crisis ponen entre los ideales y los actos, sino a la estructura constitutiva de la articulación entre lo político y lo cultural en cualquier sociedad. Quizás el mayor interés para la política de tomar en cuenta la problemática simbólica no reside en la eficacia puntual de ciertos bienes o mensajes, sino en que los aspectos teatrales y rituales de lo social vuelven evidente lo que en cualquier interacción hay de oblicuo, simulado y diferido.