

Graciela Montaldo*

⇒ Culturas críticas: la extensión de un campo

Resumen: A través del problema de “lo popular” y la aparición de la industria cultural, el artículo explora los usos de la cultura en América Latina durante la modernidad. La primera parte presenta una reflexión crítica acerca de la literatura y los márgenes que la constituyen; se explora la relación de la institución literaria con su entorno cultural y se recurre a la tradición crítica latinoamericana para ver cómo se fueron articulando los diferentes sistemas de representación (la oralidad, la imagen). En la segunda parte se explora la articulación entre la literatura y diferentes categorías: masa, multitud, intelectuales, nación, gusto. El artículo concluye planteando hipótesis sobre la relación problemática entre la institución letrada y los nuevos sujetos culturales de la modernidad.

Palabras clave: Modernidad; Instituciones Culturales; Cultura y Masa; América Latina; Siglos XIX-XX.

En un libro sutil e inteligente, *Each Wild Idea* (2001), Geoffrey Batchen señala que mucho antes de que la fotografía fuese inventada, ya se habían descubierto los medios técnicos para hacerla posible. Existían los medios técnicos, dice, pero no el *deseo* de fotografiar, y por eso hubo que esperar casi un siglo para su invención definitiva y su rápido perfeccionamiento. La historia me parece una perfecta metáfora del funcionamiento de la cultura: nunca vamos a llegar a saber nada sobre aquello que no deseamos, así lo tengamos ante nosotros mismos en todas sus manifestaciones. La pregunta por los diferentes soportes en que circula la cultura y sus diferentes productores/as y consumidores/as nos reenvía a una suerte de prehistoria de nosotros/as mismos/as, y nos coloca como sujetos deseantes de aquello que queremos leer pero, antes, de lo que queremos saber y cómo queremos saberlo. La pregunta por los márgenes de la práctica literaria pertenece al orden de los nuevos deseos por tratar de comprender nuestra cultura de una manera menos atada a los cortes disciplinarios y más cercana a la experiencia, una experiencia que hoy también se sustenta en la teoría. Los cruces múltiples que la teoría nos propone, hace que la leamos también, y fundamentalmente, para aprender cómo se abren ante nosotros nuevos campos de saber. No estoy hablando de la novedad como valor moderno, sino de algo así como la *derivación* o una deriva que nos permita ir ampliando nuestro campo y deseos de saber. Una deriva que no tendrá fin en las condiciones actuales de nuestra práctica, una deriva que no nos lleva a ninguna parte.

* Graciela Montaldo es profesora titular del Postgrado en Literatura de la Universidad Simón Bolívar, en Caracas. Colabora frecuentemente en revistas de su especialidad y es autora, entre otros libros, de *La sensibilidad amenazada* (1995), *Ficciones culturales y fábulas de identidad en América Latina* (1999), *A propiedad da cultura* (2004) y *coeditora de The Argentina Reader* (2002).

El deseo como máquina que nos alimenta. Pero no solo eso. Las preguntas que nos hacemos, a pesar de la ya naturalizada profesionalización de nuestro campo, no están sino atravesadas por búsquedas y miradas que son también políticas. Porque, lo sabemos, el campo profesional es también un campo político donde leemos siempre en contigüidad y confrontación. Por ello me propongo leer algunos problemas de las últimas décadas dentro de la crítica literaria latinoamericana en relación con los papeles, las voces y las imágenes y las multitudes, para intentar ejercer una nueva *deriva* en nuestro campo. Una deriva que tiene su propia genealogía.

1. Las voces

Casi como un legado a los estudios del campo del latinoamericanismo, en 1994 Antonio Cornejo Polar publicó *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Libro de cierre, *Escribir en el aire* es una suerte de ajuste de cuentas de un autor –y, podríamos decir, una generación– consigo mismo. Esa generación, que hizo las primeras lecturas críticas del canon literario latinoamericano, en contra de su letra y su autoridad, también desvió su mirada hacia fenómenos que entonces no eran lo suficientemente visibles o que se mantenían ajenos a la práctica crítica. A partir de los años 70, los estudios sobre la oralidad en la cultura, se desarrollaron con cierta intensidad a partir de las hipótesis de Walter Ong en su *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word* (1982). Muchos críticos latinoamericanos encontraron que a través de este concepto podían leer nuevamente la tradición de la literatura latinoamericana que requería algo más que la literalidad, una tradición sustentada en exclusiones donde el acceso a la letra tenía un lugar prioritario y restrictivo. Por ese entonces, la literatura latinoamericana ya había despertado la expectativa europea, una expectativa que no estaba lejos del gusto por el exotismo y cierta mercantilización evidente de los bienes culturales tercermundistas, entre los cuales la letra era uno más entre otros muchos: música, plástica, comida, política.

En gran medida, esa tradición fue leída desde la teoría de la oralidad como el resultado de una suerte de “traducción” y pasaje, en la letra escrita, de la oralidad dialectal de las diferentes regiones de América Latina así como de las diferentes hablas sociales que se hacían presentes en los textos literarios. Una suerte de restitución simbólica venía a redimir de la letra todas aquellas expresiones que se consideraban ilegítimas para entrar en la Biblioteca y que ahora se legitimarían por manos de sus críticos. Consecuentemente, muchos escritores introdujeron en los textos contemporáneos esas hablas no homogéneas con diferentes propósitos y resultados. Un paradigma teórico sustentado en la oralidad y en las diferentes voces sociales no solo estuvo sostenido por el trabajo de Ong sino también por la difusión de las teorías de Bajtín sobre la novela y sobre la cultura popular y el problema de los géneros discursivos. Se trató de *oír* en la literatura aquellas diferencias que ayudarían a establecer una teoría latinoamericanista que se preocupaba por la identidad, la autenticidad y la diferencia de lo latinoamericano, precisamente cuando “lo latinoamericano” se estaba exportando en bloque (fundamentalmente con los escritores del llamado *boom* latinoamericano a la cabeza). Esta incorporación de la oralidad trató, sin embargo, de eso: de importar al texto escrito una dimensión “representativa” del habla coloquial que, en muchos casos, no hizo sino fortalecer el formato letrado.

La dimensión mercantil de la literatura de esa época está lejos de los trabajos de Cornejo Polar así como también la facilidad con que en esos años se identificaban las hablas “del otro”. *Escribir en el aire*, como dije, cierra con tono amargo esas búsquedas generacionales, esa confianza quizás excesiva en que se había encontrado la llave que abriría todas las puertas para producir y leer la literatura latinoamericana fuera de la disciplina (en el doble sentido), fuera de la institución letrada y, fundamentalmente, fuera del canon. Pero en su balance crítico, Cornejo Polar no abandona el problema de la oralidad sino que, por el contrario, lo refuerza al rearticularlo dentro del marco de las culturas nativas –andinas– en la apropiación que sufren por parte de los instrumentos de la ciudad letrada. Cornejo revisa en la introducción las grandes líneas del pensamiento crítico de los años 60 y 70 y se coloca frente a la actual disolución de aquellos fundamentos de valor: “varios hemos subrayado que si bien el gran proyecto epistemológico de los 70 fracasó, pues es obvio que no existe la tan anhelada ‘teoría literaria latinoamericana’, en cambio, bajo su impulso, la crítica y la historiografía encontraron formas más productivas –y más audaces– de dar razón de una literatura especialmente escurridiza por su condición *multi y transcultural*” (Cornejo Polar 1994: 14; el subrayado me pertenece). Cierta literatura latinoamericana entonces, tendría una capacidad natural para “hacer aparecer” el carácter mezclado o híbrido de la cultura a la que pertenece. A partir de esta comprobación, serán el mundo andino y tres problemas (el discurso, el sujeto y la representación) los ejes de su trabajo, que se redimensionan al vincularlos con las instancias de poder, fundamento de la situación colonial primero y definidor de las relaciones de subalternidad de las comunidades andinas hasta la actualidad. Desde aquí se intenta producir un marco teórico para pensar problemas específicos de esa cultura.

Aunque el mundo andino es el marco cultural, el libro se detiene a estudiar, en verdad, la conformación, en Perú, de una identidad cultural de la nación, que Cornejo estructura como una guerra entre la oralidad y la escritura, guerra simbólica que tiene su correspondencia étnico-social en los mundos indígena y criollo. Todos los análisis de Cornejo Polar tienden a pensar el lugar autoritario de la letra en la cultura latinoamericana, en la tradición que él mismo había contribuido a abrir y que tiene su clásico en *La ciudad letrada* (1984) de Ángel Rama. Lugar autoritario del intelectual y el artista, que se manifiesta en la constante opacidad con que aparece el mundo indígena en los textos de los intelectuales clásicos o las actitudes paternalistas que solo le garantizan un ingreso vigilado en tanto diferencia social y cultural (comillas, juicios morales hacia los personajes y sus costumbres, siempre la marca de una distancia con aquello que es diferente de los intelectuales y su norma).

Los análisis de textos suponen que los diálogos ininteligibles entre conquistadores y conquistados (por diferencias lingüísticas, por incompreensión entre oralidad y escritura, por disimetría en relación al poder) abren una suerte de tiempo otro, descalificado por la cultura oficial, en el que se instalan, con una dinámica particular, las prácticas culturales de los subordinados. De allí su intención de “historiar la sincronía” y revisar las formas en que perviven antiguas prácticas culturales en danzas rituales o en representaciones dramáticas contemporáneas. Es allí donde habría que buscar los rastros del desecho de la voz, vueltos desechos porque “la escritura ingresa en los Andes no tanto como un sistema de comunicación sino dentro del horizonte del orden y la autoridad, casi como si su único significado posible fuera el Poder” (Cornejo Polar 1994: 48). La crítica entonces –y para Cornejo– debiera concentrarse en estudiar menos los procesos o los textos que

arman sentido y más abiertamente asumir que en su práctica “en realidad se trata de un objeto único cuya identidad es estrictamente relacional. En este orden de cosas, el verdadero objeto es ese *cruce de contradicciones*” (89). Reclama entonces, menos la incorporación del análisis de la oralidad y la mímica a los estudios literarios, que la capacidad de salir de la literatura para entender fenómenos que pertenecen a otro orden. Y por supuesto quiere desmontar el desmedido rol que la literatura ha jugado en la comprensión de la cultura latinoamericana.

Cornejo toma la categoría de “heterogeneidad” para pensar, básicamente, las diferencias que constituyen al Perú. En los años 60, la categoría de heterogeneidad ya se usaba en los intentos de establecer marcos para pensar las culturas latinoamericanas; sin embargo, Cornejo la resignifica restituyéndole o dotándola de una fuerte dimensión crítica. La heterogeneidad, lejos de ser celebrada como espacio únicamente de complejidad cultural (mucho menos de mestizaje), es trabajada en *Escribir en el aire*, como una de las formas que tomó la hegemonía letrada en su proceso de homogeneización cultural. No hay celebración posible de la hibridez entonces.

Cornejo se pregunta sobre la posibilidad del intelectual de “representar” al otro y su respuesta es completamente escéptica (y esto nos recuerda la pregunta de Gayatri Chakravorty Spivak en “Can the subaltern speak?”). La historia ha visto de qué modo los portadores del saber dejan siempre el resto último de lo social como especie invisible para la letra; de allí que sea necesario “comprender que los abismos étnico-sociales del área andina son de tal magnitud que incluso si el ejercicio literario se ubica en el horizonte de las capas medias, que además reivindicán orgulosamente su condición plebeya y establecen o tratan de establecer alianzas con los estratos populares urbanos y campesinos, su mera condición letrada descoloca y pone en crisis todo el proyecto: si se trata de una literatura abarcadoramente nacional-popular, siempre queda en el fondo de la pirámide un excedente opaco al que la escritura —y ciertamente con mayor evidencia la escritura literaria— le es ajena y no lo expresa” (175). La región como voluntad teórica de análisis; la nación como instancia de consumación simbólica de los sentidos son los dos movimientos constantes del texto, las prácticas culturales como una forma de *representación* de las identidades, de los conflictos de la realidad. Lo que Cornejo deja en claro, desde ellos, es que al interior mismo de estas estructuras la contradicción opera con una fuerza, que ninguna voluntad de homogeneización puede neutralizar y, mucho menos, silenciar. Se trata de mundos reactivos y el crítico debe leer la lucha, la guerra que los textos ponen en escena, no la estabilización de un sentido. La oposición oralidad (y gestualidad)/escritura permitiría desmontar las hegemonías culturales atacando uno de sus emblemas privilegiados: el libro; y con una premisa: si bien la latinoamericana no lo hace, la literatura sería capaz de *representar*.

2. Mirar

Esa preocupación por poblaciones excluidas del pacto de la ciudadanía bajo el Estado-nación, no fue retomada después de este libro escéptico. Ya hacía tiempo que estaba circulando otro deseo y otra política de articular los saberes en la cultura crítica latinoamericana. La pastosa y letrada categoría de “popular”, en los años 70, comenzaba a volatilizarse, a fragmentarse y los estudios sobre los medios, sobre la cultura de masas, a

convertirse en el nuevo mirador de toda la producción contemporánea. Ya no solo la oralidad, sino los “géneros menores”, la cultura de los medios (el radio y el teleteatro, la música pop) se hacen cargo de la escena literaria y sirven también para leer la tradición. Hay también en esta perspectiva la idea de que un afuera del gran concepto estructuralista, la “escritura”, debe ser leído e interrogado. Gran parte de estas preocupaciones forman las reflexiones de Lidia Santos en *Kitsch tropical* (2001). Pero es, sin duda, otro libro sombrío y crepuscular, el que recientemente, como cerrando el ciclo, críticamente tal como lo había hecho Cornejo en 1994, viene a mirar este conjunto de operaciones culturales. Se trata de *The Decline and Fall of the Lettered City* (2002), de Jean Franco. Allí Franco reintroduce la política como categoría de análisis y la Guerra Fría es el eje para leer una literatura, la latinoamericana, en donde una vez más se pone el énfasis en que fue –y es– el poder de la letra una forma de absoluta dominación en América Latina. La letra al servicio de la política. Y aunque también hay resistencia a través de la letra, la literatura no parece poder desprenderse nunca de su nacimiento contiguo al Poder. Una complicidad perversa la acecha y la condena. De igual modo que una confianza guía a los críticos: la literatura *representa*: se lee en ella no solo un sentido sino también una expresividad.

La ciudad letrada de Ángel Rama lo cubre todo en nuestra crítica. Desde ese libro aparecido en 1983, póstumamente, y del que sabemos que son “notas” de un proyecto mayor, gran parte de nuestra disciplina siguió y sigue sobre sus presupuestos. Al punto de que Rama mismo se convirtió en objeto de los estudios latinoamericanos desde hace, por lo menos, diez años, como lo muestra el libro editado por Mabel Moraña (1997). La condena a la escritura por parte de la misma institución crítica reconoce un momento de cristalización en el debate sobre el testimonio como género, que podría sacar a la cultura latinoamericana de su autismo letrado, tal como lo plantea John Beverley (1999). Sin duda, recurrir a un género fue insuficiente para rearmar el sistema de códigos de una cultura aún cuando acercó nuevos planteos acerca de propiedad del discurso, de las historias y la circulación de las voces. Y de la idea de propiedad trata mucha literatura de la época. Me parece que es allí donde habría que insertar el problema de las voces sociales y culturales. No creo que al reconocer la letra de un bolero citada por un narrador culto veamos la lucha por la hegemonía cultural sino en la palabra resistente a ser traducida a otro código, una palabra que nos exige ser leída en voz alta cuando está escrita, es decir, una palabra que reniega la forma en que quiere ser transmitida.

Precisamente un texto altamente político y experimental como *El apando* (1969) de José Revueltas, escrito en el margen de la institución de la letra, y en una lengua sucia e irreproducible, no se convierte en paradigma de un trabajo sobre los conflictos de las lenguas, como sí lo hará *La traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig, también de 1969, con su exceso de representación. Hay aquí una elección de la institución literaria que conmemora las formas de acceso basadas en la representación, en la identificación.

La relación entre oralidad y escritura es un problema de la modernidad en nuestra disciplina. Precisamente porque la modernidad está marcada por el acceso a la letra de sectores cada vez más amplios toda vez que la democracia se constituye en valor moderno. Pero también está marcada por una exclusión de todos aquellos que no manejan esa nueva técnica según el canon. Por ello, el debate tradición/modernidad en América Latina está atravesado por el problema del acceso a la escritura implicando centralmente a los sujetos e instituciones culturales. La utopía de una fusión entre oralidad y escritura

no tuvo, naturalmente, un final feliz sino que, como acabamos de ver, desembocó en un cuestionamiento de la institución letrada aún mayor y también facilitó el ingreso de lo oral como “tema” literario más que como problema o forma, quitándole gran parte de su problemática.

3. La imagen

Quizás una de las causas del escaso atractivo que tiene la cuestión actualmente se encuentre en el binarismo con que tendieron a pensarse los problemas de la cultura latinoamericana. No debemos olvidar que la cultura de la letra no solo fue reactiva a la oralidad y condenó sus manifestaciones como un nivel muy inferior de la producción cultural. También se mostró indiferente a la imagen como una forma del intercambio cultural. La imagen, y especialmente la imagen reproducida, mereció la condena intelectual apenas aparecida en la segunda mitad del siglo XIX. En el *fin de siècle* cuando se instala la reproducción técnica de discursos, sonidos e imágenes, los escritores latinoamericanos no están ajenos a ese proceso. En realidad, son parte activísima de la modernización del campo cultural en la gran escena de las nuevas prácticas culturales modernas: la redacción de los periódicos. Los periódicos y revistas culturales introdujeron poco a poco la imagen como una forma de interpelación que fue ganando espacio en la página escrita. La convivencia escritura/imagen tampoco fue pacífica para la institución letrada. El carácter bizarramente democrático de la imagen (no necesita de destrezas especiales como saber leer o conocer un idioma diferente del propio; en un sentido: todos somos expertos/as frente a una imagen) desconcertó a los letrados tradicionales que, conociendo el fervor que despertaban las imágenes —especialmente las fotográficas— quisieron subvalorar sus alcances. Al menos, desconocer que había en ellas valores que pudieran ser compartidos culturalmente.

Me interesa detenerme aquí: no es la imagen la que produce el rechazo de la comunidad letrada sino su carácter reproductible, su capacidad, en suma, de ser consumida en el mercado, su exhibicionista desprecio del *aura*. Un ejemplo muy significativo lo encontramos en *El hombre mediocre* (1913) de José Ingenieros quien, describiendo a los hombres de la multitud, a los que denigra, subraya su incapacidad para acceder a la cultura diciendo que, cuando visitan un museo, son indiferentes a un Rembrandt pero “a la salida se asombran ante cualquier escaparate donde haya oleografías de toreros españoles o generales americanos” (1936: 69). La condena es a la forma de consumo cultural, no solo a los contenidos y formas de la cultura. Es la técnica el enemigo declarado del “espíritu”; la técnica, que precisamente está incorporándose velozmente a todos los ámbitos de la vida cotidiana.

La voz y la imagen, las exclusiones de la comunidad letrada, se unen precisamente en el cine, el invento moderno por excelencia en el campo de la cultura, que también nació marcado por la unión del arte con la industria cultural. Me parece que la literatura no se vio afectada por esta irrupción (preparada por muchos productos de la cultura de masas de entonces como los panoramas, el praxinoscopio, etc.) sino que fue la comunidad letrada, como institución del campo, la que reclama diferenciarse de aquello que la perturba. Conviene recordar que la literatura —en tanto institución— sobrevivió al cine (también lo hizo al testimonio), pero no todos los escritores lo hicieron.

La técnica, el impacto de lo visible es lo moderno por excelencia, que no es solo lo que se puede verificar sino que supone la percepción visual como órgano eje de la modernidad. Jonathan Crary (1999) ha dicho que la modernidad occidental desde el siglo XIX ha hecho que los individuos se definan en términos de su capacidad de “prestar atención”, desprendiéndose de un campo exterior de atracción, visual y auditivo, para aislarse en un reducido número de estímulos; desde mitad del siglo XVIII, la percepción se caracteriza fundamentalmente por experiencias de fragmentación, *shock* y dispersión, de ahí que sostenga que la distracción moderna solo se entiende a través de su recíproca relación con el crecimiento de las normas y prácticas de atención; poco falta para que se vea el potencial emancipador del modo distraído de recepción, capaz de reinstrumentalizar las capacidades perceptuales y motoras para la nueva economía sensorial de la modernidad, como lo harán Walter Benjamin y Siegfried Kracauer. Pero no es el caso de los intelectuales del *fin de siècle* latinoamericano, todavía apegados a un sistema por el cual la racionalidad y no los sentidos son los portadores de la verdad.

La atención dispersa es lo que combate gran parte de la comunidad letrada y allí entra todo aquello que nos desvía de “prestar atención”, de someternos a la autoridad de la escritura. Creo que este deseo siempre frustrado de controlar la lectura tiene que ver con la pérdida de poder de la comunidad letrada en el nuevo campo cultural del *fin de siècle*, con su certeza de las formas en que el mercado estaba colonizando los reductos de la comunidad letrada. El reclamo constante contra la *mediocracia* responde al mismo problema: la condena es al mal gusto, a lo bizarro de los productos de la industria cultural que ahora consume “cualquiera”. Y no son solo las imágenes, los sonidos de la canción popular lo que molesta. Molestan también las colecciones de “libros baratos” que circulan por las grandes capitales del mundo hispano y que se cuelan por gran parte de los territorios nacionales: revistas, folletos, libros para recitadoras, antologías con poemas de amor, la filosofía “para todos”, la política para las masas.

La condena se inicia programáticamente en el *fin de siècle* pero se extiende; recordemos que en 1924 Evar Méndez, el director de la revista de vanguardia argentina *Martín Fierro*, escribe, refiriéndose a Rubén Darío, de cuya estética querían diferenciarse los martinfierristas: “Padeces ahora por el envilecimiento de ‘Era un aire suave’, de tu ‘Palimpsesto’, de tu ‘Coloquio de los Centauros’, de todos los poemas de tu libro delicioso y predilecto, que las Milonguitas del barrio de Boedo y Chiclana, los malevos y los verduleros de las pringosas ‘pizzerías’ locales recitarán, acaso, en sus fábricas o cabarets, en el pescante de sus carretelas y en las sobremesas rociadas con ‘Barbera’” (1969: 19). Desde la doble jerarquía –del género y la clase– en la que se coloca Evar Méndez, es inexplicable la “caída” que la escritura de Darío ha experimentado por “culpa” de una edición de *Prosas Profanas* “en vulgar papel de diario, 32 páginas que contienen la obra en apeñuscada tipografía [...] Inútil, pues, la aspiración a una suprema maravilla de músicas desconocidas, el anhelo de asombrar bellamente a quienes comprenden. ¡Ya todos comprenden!” (1969: 19).

El “aristocratismo” de estas declaraciones es sintomático del arrastre de la amenaza que sintieron los intelectuales en el cambio de siglo. Es la reproducción barata, que hace que estos libros lleguen a “cualquiera”, y es su pasaje a la voz (el canto, la recitación) lo que condena Méndez en 1924 desde una revista de vanguardia. Creo que esta crítica es muy sugestiva porque indica la no reversibilidad de los caminos de la cultura para la élite intelectual y la preservación de un lugar: yo puedo tomar tus gustos y hacer con ellos arte

(es decir, dotar de un aura lo que todavía carece de prestigio), como hace Rubén Darío con sus princesas, cisnes, centauros, *kitsch* y como se propondrá hacerlo la vanguardia; pero cuando ustedes se apropian de lo mío, lo ensucian, lo abaratan, lo condenan, destruyen definitivamente su aura.

Desde el siglo XIX la literatura había cedido lugar a cierta oralidad; sin embargo, esa oralidad ingresó con las marcas propias de la cultura letrada (comillas, negritas, cursivas, líneas de diálogo), para dejar bien en claro que se trataba del habla de un otro diferente y diferenciado. Por el contrario, cuando el gran público se apropia de los productos de la élite, se detecta una operación ilegítima porque no se marca la propiedad de lo que se usa y consume. Precisamente porque la industria cultural exige un consumo plano, sin distinciones, sin distancias. A ese nivel, la cita se convierte en robo; ya no se trata de la relación entre oralidad y escritura o de la relación de la imagen con el texto escrito sino de la bastardización de la letra.

La sociedad de masas, la industria cultural, el avance de la alfabetización, introducen la variante definitiva en la cultura moderna que oscila entre la diseminación de los instrumentos de instrucción y la preservación de una élite. Desde entonces, habrá una constante aspiración a la diferencia de las clases ilustradas, una carrera contra la apropiación y el mercado, contra ese monstruo anónimo que devora –inocente y perversamente– sus obras, pero también habrá incesantes incursiones en territorio ajeno para diseñar una zona intermedia en donde se confronten y diferencien los opuestos. Por ello no es difícil ver en los museos, jardines botánicos, zoológicos, exposiciones mundiales, el trazado de una frontera monumental y de pretensión culta frente a las colecciones de libros baratos, revistas populares, tarjetas postales, estadios deportivos, parques de diversiones, panoramas y otros signos de la cultura plebeya. La cultura reproducida, sin aura, se dirige al consumidor pobre que experimenta lo estético precisamente en la inmersión multitudinaria de la sala de cine, en el teatro de zarzuelas, en las lecturas en los transportes públicos, en los nuevos escenarios masivos donde lo bizarro reina. La proliferación de mediaciones habilita estas guerras que siempre se definen en términos jerárquicos. Desde entonces, provocar, invadir, pisar el territorio ajeno ha sido un ejercicio constante. De este desbalance se sabrá encontrar prontamente al culpable.

4. La masa

Con la certidumbre que imponen las frases rotundas, el siglo XIX, cargado de acontecimientos radicales, fue llamado “el siglo de las masas”. Durante los procesos revolucionarios modernos, este nuevo sujeto hace su aparición en la escena política y cultural a través del discurso de las élites y lo hace de la mano del escándalo y el terror: la violencia, la usurpación, el acoso, lo informe apropiándose del espacio público y contaminando la escena moderna con el despliegue de su manifestación caótica. Se trata del sujeto-monstruo que se hace extremadamente visible en ese momento y que tiene, como todo monstruo, muchos nombres: masas, turbas, multitudes, muchedumbres, populacho, clases peligrosas. La amenaza que representa para los nuevos valores modernos puede medirse en la proliferación de saberes nacidos para diagnosticarlo, desde la teoría política hasta la psicología social. Ese sujeto, amenaza visible después de las revoluciones europeas, adquiere también presencia fundamental en América Latina, donde las despre-

ciadas multitudes de la formación de las naciones modernas, representaron un peligro no menos difuso y cada día más perturbador desde las guerras de Independencia. Pero aquellas multitudes no han quedado refugiadas en grabados caricaturescos, en diagnósticos tremebundos, en fotografías grandilocuentes; ellas son hermanas de las actuales, que no dejan de ocupar a diario, y en diferentes países, el espacio público. Es cierto que se hermanan en un solo aspecto, pero ese aspecto es fundamental y el libro más deslumbrante sobre el tema, *Masa y poder* de Elias Canetti (1995), lo definió como una condición de lo político: la aparición de la masa es siempre una representación de lo social, una forma de poner en escena la conflictividad social, que se desarrolla a través de un ritual público.

El grabado primero (la caricatura) y la fotografía y el cine después, recogerán algunas manifestaciones de la masa, pero en el siglo XIX su fuerza sigue siendo vectorial y se oculta a la visibilidad moderna. Serán las grandilocuentes representaciones del siglo XX las que compongan las imágenes más impactantes de esa multitud siempre al borde de cruzar las fronteras de lo prohibido si no se la ordena. Por eso, la necesidad de crear saberes específicos que expliquen y justifiquen su manejo. Como en el caso de las feministas, los revolucionarios, los enfermos mentales, los homosexuales, los criminales, surgirán rápidamente teorías que expliquen y definan a aquellos sujetos que pugnan por tener visibilidad en la nueva sociedad pero que actúan según lógicas autónomas, que no se avienen con la razón moderna, y serán rechazados y condenados por ella. Un siglo y medio después, muchos de estos estigmas se siguen usando para describir a los *outsiders*, que se manifiestan y que responden a comportamientos y lógicas diferentes.

Si el sentimiento moderno más emblemático, el sentimiento de inadecuación, es individual y a la vez es el más público que existe, las multitudes no vienen a poner en escena esa afección en el seno de la modernidad sino, por el contrario, a detallar la diseminación de la experiencia, el borramiento de las fronteras disciplinarias. Masa y multitud fueron y son los nombres de fenómenos disolventes, de la reacción a la modernización disciplinaria; por eso también vuelven a usarse en el siglo XXI, cuando parece cerrarse el ciclo de las naciones y de la modernidad y los grupos escasamente identificados irrumpen fragmentarios y —otra vez— desordenados, fuera de la lógica del Estado y cuestionando la representación. Estas multitudes avanzando sobre las diferencias borran una frontera que la modernidad dibujó con trazo grueso entre la práctica política y la cultural ejerciendo así una primera distribución de roles públicos.

Las multitudes vendrían a decir a gritos que no hay frontera que no pueda ser atravesada, pues ellas mismas son el emblema de una falsa oposición que se reconstruye como razón moderna. Si algo señala la aparición de la masa en el ámbito de la cultura letrada es que su poder reside precisamente en su irrupción, en su indiferencia respecto de los límites que separan las prácticas políticas y culturales modernas, en su desconocimiento de las estratificaciones y las jerarquías que la cultura moderna desarrolló con exasperación. Y muchos aspectos de este desconocimiento perturbador pueden verse en las prácticas contemporáneas; si bien la contemporaneidad no manifiesta una explicitación de los límites y jerarquías y apela a un discurso conciliador respecto de las diferencias, es claro que de los medios culturales no se hace un uso democrático sino cada vez más concentrado a través del poder económico, y la escena pública es hoy el mercado. Esto no significa, sin embargo, que hayamos llegado al momento del triunfo de la multitud, sino precisamente a su contrario, porque la destrucción del orden que formó a las masas como pueblo, que estableció los límites entre cultura y política, entre alto y bajo, paradójica-

mente, multiplicó y sigue multiplicando esos límites de manera sideral y volviéndolos hoy más difusos.

Y frente a la masa, estuvo y está ese sujeto que hace de la individualidad el bien máspreciado: el artista, el intelectual. En esta dinámica, la masa puede entenderse como un tipo de representación de lo social que establece también un vínculo problemático con las nuevas prácticas culturales modernas. Desde el comienzo, el crecimiento del número de los que leen, gracias a las políticas públicas de alfabetización, es un problema para la cultura tradicional. Esos sujetos nuevos son el gran problema, porque se resisten a la clasificación y porque solo comparten algunos medios con los sectores tradicionalmente cultos: saben leer, pero no tienen una formación clásica; pueden gustar de un cuadro, de una película, de una composición musical, pero no pueden justificar su gusto y, mucho menos, descubrir cosas nuevas en lo que perciben; pueden amar las cosas culturalmente valiosas pero también las más burdas representaciones y reproducciones; se trata siempre del mismo estigma: son peligrosos, en la política, porque desconocen los límites; y en la cultura, por lo mismo, son despreciados.

Lo que perciben, por lo demás, a diferencia de lo que pasa con los artistas e intelectuales tradicionales que –naturalmente– se relacionan con la cultura, en el caso de la masa está explícitamente mediado por el consumo. Ese público bajo será penalizado siempre por lo mismo (no sabe, no entiende) y en la alocada carrera por alejarlo, los artistas e intelectuales se volverán cada vez más sofisticados. John Carey (2002) sostiene que la aparición de las masas es el único motor del arte moderno en Europa; en América Latina no será el único pero sí un factor de disrupción que no puede sino hacer cortocircuito permanente en el interior de la cultura moderna. De este modo, algo hay en la presencia de ese sujeto del caos que vuelve a las prácticas culturales letradas reactivas y desintegradas, y que hace a la percepción de lo estético parte de un trabajo intelectual progresivo, y a la razón misma, principal órgano de disfrute. Trabajo intelectual y razón funcionan con el alimento de las tradiciones culturales que activan toda una maquinaria de conocimiento, actualización, rechazo y construcción de jerarquías, que no están disponibles para todos. En América Latina, donde el acceso a esas tradiciones nunca fue igualitario, la separación de públicos estuvo muy jerarquizada aunque con aspiraciones a la democratización.

El surgimiento de las industrias culturales está al servicio de las masas, también conformándolas. Con ellas aparecen simultáneamente, y como su efecto, las imprecisiones más perturbadoras referidas al arte, las letras y las viejas humanidades. Kracauer sostenía, en los años 20, que el alma de las masas era colonizada por los productos de la industria cultural, pero parecería que el fenómeno es reversible: las masas no han dejado de colonizar al arte y la cultura exponiéndolos abiertamente como fenómenos mercantiles y subrayando el carácter de mercancía de toda la cultura en la modernidad. La posibilidad de aceptar este pacto por parte de las masas tiene su reverso en la negación del mundo intelectual a aceptarlo, aún en épocas de *pop art* y de desarrollo de la actitud irónica. El siglo XX es el progresivo avance de esos procesos colonizadores.

Actualmente, es en verdad el límite entre lo más elaborado y lo más vulgar lo que provoca la diseminación de la cultura tradicional, pues es la voluntad de la comunidad letrada y artística, con sus diferentes formas de prestigiarse a sí misma, que decide qué cosa cae de cada lado. Y también hoy sigue decidiendo parte de la cuestión la cultura masiva, con su capacidad de apropiación rápida de los medios de las élites. América

Latina está llena de estos conflictos, cuyo punto condensador fue el Modernismo de fines del siglo XIX. Como sabemos, el Modernismo literario en América Latina articuló, a fines del siglo XIX, un discurso teórico muy sofisticado y activó una ideología de artista provocadora y audaz; sin embargo, solo por estar insertada en el núcleo más duro de la institución literaria tradicional sigue logrando huir de la catalogación de *kitsch*. Sin duda fue el momento “más moderno” de la literatura latinoamericana –mucho más que la vanguardia–, que permitió las posteriores aperturas estéticas y teóricas y se sostuvo en la expansión de la lectura, en el auge del periodismo y en la difusión de lo estético –como valor moderno– en prácticas sociales muy variadas. Es en ese momento en que el cruce de fronteras pasa de ser perturbador a convertirse en una práctica crecientemente corriente. Conviene no olvidar los esfuerzos de Rubén Darío por dejar en claro que su poesía es innovadora no solo respecto de sus pares sino respecto de los “versificadores” de la industria cultural; y tampoco hay que olvidar que parte de su poesía pasará a la retórica del bolero y del tango, con pocas transiciones y en muy pocos años.

Pero el fenómeno no deja de reactualizarse permanentemente. Figuras como las de Octavio Paz (en *El laberinto de la soledad*) y Borges (en *Evaristo Carriego*) establecieron formas para pensar las relaciones con la industria cultural en libros clave sobre la identidad nacional, que recurren a las prácticas simbólicas de los sujetos peligrosos, a los que se mira desde un lugar que excede el populismo de la época. Ambos serán, posteriormente, centro de las élites culturales, clásicos nacionales, pero también figuras de los medios, completamente integradas a sus respectivas mitologías nacionales a pesar de la sofisticación de sus escrituras. No parece tratarse de paradojas sino de las respuestas necesarias a las confrontaciones culturales que la modernidad pone en escena, a las constantes transacciones de artistas e intelectuales con los usos y costumbres de la gente peligrosa y su legitimación estética. De allí a la literatura de los premios millonarios, a los/as escritores/as estrellas, a la consolidación de la farándula artística, hay muchos pasos pero que fueron dados rigurosamente para que hoy consideremos a casi toda forma cultural como fronteriza, en el borde entre lo culto y lo mediático.

El borde, la frontera, como las soberanías políticas lo dejan bien en claro, son formas permeables, pero también de ejercicio del poder y la represión, formas de contaminación pero también de diferenciación. La lógica binaria y simple que suponen no nos aleja de otra amenaza perturbadora, la de caer, sin darnos cuenta, en una suerte de coma perceptivo, democratizado e igualador, que nos detenga justo antes del umbral de la crítica y nos devuelva al mundo del consumo como única instancia de validación. Quizás instalados allí olvidemos que no hay cultura sin instituciones que la sostengan, prestigien y que soporten los valores que consumimos. Esas instituciones fueron, durante la modernidad, intervenciones disciplinarias, en su mayoría del Estado, o de sujetos que actuaron a través de él. Desde allí, muchos artistas e intelectuales difundieron un determinado modelo de cultura y repartieron roles en solidaridad, la mayoría de las veces, con los intereses de la política. Pero en la cultura contemporánea, cuando progresivamente en muchos países latinoamericanos el Estado se retira de ese ámbito que pareció pertenecerle en exclusividad, se desdibuja el entramado que sostiene “lo que nos gusta” y no resulta tan claro qué o quién naturaliza como valioso lo que consumimos y cómo se reparten los lugares de privilegio. Tampoco en este caso se trata del triunfo de la multitud sin embargo, sino de su regreso como fantasma para reactualizar su amenaza, pues cuanto más proliferante es el sistema de producción cultural, menos claras son las direcciones del consumo.

5. Final

La voz y la imagen restituyen al sujeto como centro de una verdad o al menos como la certeza de que allí queda su último refugio en la sociedad administrada. Benjamin (1989) lo señala en su ensayo clásico sobre la reproductibilidad técnica; Barthes (2003) lo toma como punto de partida de su reflexión sobre la fotografía. Refugio del sujeto, trinchera del referente, también ambas pueden llevarnos a la servidumbre de la presencia, a la ilusión de que la representación es posible. El reclamo moderno por incorporar aquello que la misma modernidad había expulsado quizás se detiene también en la idea de que se puede llegar a un punto en que la restitución sea posible, en que haya prácticas que certeramente den cuenta de un exterior a ellas mismas. La literatura ha estado siempre expuesta a este riesgo, a ser y no ser una diferencia. La hemos visto mutar delante de nuestros ojos y transformarse permanentemente, abriéndose o cerrándose ante los demás. La hemos visto adaptarse o defenderse y superar en muchos contextos la sumisión a los binarismos. Por eso, creo, podemos seguir esperando mucho de ella. De ella y su contaminación. Mientras siga habiendo una multitud que la contamine y ensucie, seguirá habiendo literatura...

Si, como dice Batchen (2001), la fotografía solo surge cuando existe el deseo de fotografiar, la pregunta por sus límites y su fin (algo que también acecha a la literatura con los nuevos medios técnicos y las nuevas prácticas y tecnologías) tiene un trato semejante. Él termina su historia diciendo que no hay que temer que, ante la digitalización de las imágenes, la fotografía vaya a morir. Si muere, no será a causa de los adelantos tecnológicos sino porque habrá acabado nuestro deseo de fotografiar, dice. Ser concientes de que al investigar y escribir estamos alimentando una política del deseo, del deseo de saber, nos permite componer artefactos que se sustenten en cruces e intercambios, en la composición de entrecruzamientos y no en la literalidad del monolingüismo, lo llamemos voz, imagen, multitud.

Bibliografía

- Barthes, Roland (2003): *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós.
- Batchen, Geoffrey (2001): *Each Wild Idea. Writing, Photography, History*. Cambridge, Mass./London: MIT Press.
- Benjamin, Walter (1989): "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". En: *Discursos interrumpidos*. Buenos Aires: Taurus, pp. 17-57.
- Beverly, John (1999): *Subalternity and Representation: Arguments in Cultural Theory*. Durham/London: Duke University Press.
- Canetti, Elías (1995; ¹1977): *Masa y poder*. (Trad. Horst Vogel). Madrid: Alianza/Muchnik.
- Carey, John (2002; ¹1992): *The Intellectuals and the Masses: Pride and Prejudice among the Literary Intelligentsia, 1880-1939*. Chicago: Academy Chicago Press.
- Cornejo Polar, Antonio (1994): *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Horizonte.
- Crary, Jonathan (1999): *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge, Mass./London: MIT Press.
- Franco, Jean (2002): *The Decline and Fall of the Lettered City. Latin America in the Cold War*. Cambridge, Mass./London: Harvard University Press.

- Ingenieros, José (1936): *El hombre mediocre*. Buenos Aires: J. L. Rosso.
- Kracauer, Siegfried (1995): *The Mass Ornament. Weimar Essays*. Translated, edited, and with an introduction by Thomas Y. Levin. Cambridge, Mass./London: Harvard University Press.
- Méndez, Evar (1969): “Rubén Darío, poeta plebeyo”. En: *Martín Fierro 1924-1927* (antología seleccionada y prologada por Beatriz Sarlo Sabajanes). Buenos Aires: Carlos Pérez, pp. 19-20.
- Moraña, Mabel (ed.) (1997): *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh/Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- Ong, Walter (1982): *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. London: Methuen.
- Rama, Ángel (1984): *La ciudad letrada*. Montevideo: Fundación Internacional Ángel Rama.
- Santos, Lidia (2001): *Kitsch tropical. Los medios en la literatura y el arte en América Latina*. Madrid/Frankfurt/M.: Iberoamericana/Vervuert.