

Consideraciones acerca de la cultura popular

Es una condición normal del capitalismo mundial, en el umbral de un nuevo milenio, encontrarse rodeado por una oferta continua de bienes culturales que parecen ofrecer un horizonte ininterrumpido. Todos los significados están disponibles y transferibles: desde Mozart hasta la música folclórica andina, desde *Melrose Place* hasta las telenovelas mexicanas, desde las hamburguesas hasta los tacos. La tendencia de los productos de diferentes ambientes culturales a mezclarse en una escala global se acelera en la medida que nos acercamos al final del siglo. Es un proceso que tiene tanto aspectos positivos como negativos. Uno de sus efectos es la homogeneización con lo cual las diferencias ya sea entre los objetos mismos, o entre las experiencias que ha involucrado su elaboración, o entre las formas en las que los recibimos, se erosionan. En el extremo de este proceso destructivo se encuentra un proceso de muerte cultural. Por otro lado, el enorme aumento en canales de comunicación que fluyen a través de fronteras culturales tiene el efecto de dismantelar viejas formas de marginalización y dominación y hacer imaginables nuevas formas de democratización y multiplicidad cultural.

El resultado es indeterminado. Nuevas formas de violencia cultural y de monopolización del poder también son imaginables, y en verdad han venido sucediendo en el mundo periférico. Por ejemplo, la transferencia de nuevas tecnologías en la prensa y en la información es en primer lugar desigual: los centros de producción y control se encuentran en otras partes. Y en segundo lugar, esto establece los parámetros que hacen lógico el tratamiento de los problemas políticos y sociales como si se trataran de problemas meramente técnicos; como resultado de lo cual, valores e identidades desaparecen como problemas que pueden ser objeto de debate. Tratar de explicar el impacto particular que la globalización tiene sobre las culturas no generadas en los centros de poder económico y de producción de la cultura requiere considerar una serie de aspectos que la moda prevalente en los estudios sobre el tema han marginado deliberadamente. La presente

reflexión tiene por objetivo discutir lo que, a nuestro juicio desde una perspectiva sociológica, constituyen algunos aspectos teóricos y metodológicos críticos que deben ser considerados para el estudio de la cultura popular en las formaciones del capitalismo periférico. Para apoyar las principales argumentaciones, ejemplos son tomados de la historia latinoamericana.

II

La cultura popular en las formaciones periféricas es fácil de identificar pero difícil de definir. Es fácilmente identificable en la realidad inmediata en manifestaciones como las telenovelas, la salsa, los carnavales, la música folklórica y las narrativas orales, todos expresando en alguna medida la idea de lo popular como una esfera distinta. El problema reside en el hecho de que cuando estos objetos y prácticas se sitúan en un contexto más amplio, su carácter distintivo resulta difícil de identificar. Si bien es un criterio lógico de introducción el definir la cultura popular como la cultura de las clases subalternas, en los casos en las que ésta es únicamente una réplica de la cultura de la clase dirigente, el término "popular" pierde su fuerza. Nombrar algo popular lleva implícita una oposición: oposición a qué clase o grupo, y opuesto de qué manera en particular. Resulta insuficiente el afirmar que lo dominante es lo opuesto a lo popular, ya que este tipo de afirmación involucra el asumir un conocimiento de la historia de la cultura.

Estos supuestos interpretativos necesitan explicarse. Ellos pertenecen a las tres principales narrativas de interpretación, cada una de las cuales construye la historia de la cultura popular de un modo diferente. Probablemente el punto de vista más conocido es aquel que nació con el Romanticismo. En esta visión se sostiene que existe una auténtica cultura rural que se encuentra bajo la amenaza de la industrialización y de la moderna cultura industrial; proceso histórico que, en el caso de Latinoamérica, han tendido a coincidir. Esta visión asume que la pureza de la cultura campesina es degradada u olvidada bajo la presión de los medios de comunicación de masas del capitalismo. A menudo se describe que lo perdido es la experiencia de la comunidad. La segunda interpretación, la respuesta del siglo veinte a la industrialización, considera la cultura moderna de los países capitalistas centrales la meta inevitable hacia la cual las sociedades de la periferia se estarían dirigiendo. La cultura popular puede tomar, de acuerdo con esta versión, solamente la forma de una variedad de la cultura de masas, ya sea como tragedia o solución, situación que en cualquier caso dependería de los puntos de vista particulares. La tercera posición, cuya historia se remonta a Marx y a su tradición, atribuye a la cultura popular un carácter emancipatorio y utópico, en la medida que las prácticas de las clases oprimidas contienen en su interior recursos imaginativos de una sociedad futura y alternativa.

Estas tres interpretaciones que en muchos casos se traslapan y combinan, tienen deficiencias fundamentales. La primera perspectiva es nostálgica de un

pasado estático y fracasa al no reconocer que los mundos tradicionales y modernos no se encuentran separados y que una gran cantidad de gente de las formaciones periféricas se encuentran en los dos mundos al mismo tiempo. El segundo enfoque sufre de una falta de confianza en la capacidad inventiva de las clases populares y en la capacidad que las culturas tradicionales y no occidentales tienen de producir su propia modernidad. La tercera perspectiva, tiene la desventaja de tender a localizar al observador en algún lugar ideal desde el cual todo puede ser juzgado y valorado con respecto a su contribución (o no) a un emergente y positivo futuro; en la realidad, sin embargo, las cosas no son tan claras. Asimismo, esta narrativa tiende a marginar la cuestión de cómo las tácticas populares podrían ser formuladas en una estrategia para la toma del poder, y cómo el poder podría ser mantenido sin recurrir al autoritarismo.

Si bien nuestra interpretación se acerca al tercer enfoque, no obstante intenta evitar un enfoque programático, buscando en su lugar investigar qué es lo que realmente ocurre con el conflicto entre significados y prácticas de los diferentes grupos sociales. Metodológicamente, a un nivel interpretativo, entendemos la tradición como una dimensión que no debe ser confinada a culturas pre-modernas y reconoce que lo moderno también se puede convertir en tradición. Por ejemplo, la modernidad latinoamericana no es una mera réplica de la cultura de masas de Estados Unidos o de Europa, ya que tiene su carácter distintivo que varía de país a país. Un factor significativo de esta diferencia —probablemente el más significativo— es la fuerza de la cultura popular. Es una modernidad que no necesariamente implica la eliminación de las tradiciones y memorias pre-modernas sino lo que ha surgido a través de ellas, transformándolas en el proceso. Respecto al nivel descriptivo, tomamos en cuenta el proceso mediante el cual las expresiones pretéritas de la cultura popular han venido transformándose, en lugar de entenderlas como congeladas y eternas.

Este enfoque rechaza tanto los puntos de vista maniqueistas como apocalípticos de la cultura de masas en las formaciones periféricas. No creemos que esta se encuentre destruyendo todo lo que es “puro” y “auténtico”, ni que los medios de comunicación de masas simplemente manipulan a una audiencia pasiva. Sin embargo, creemos que resulta vital estar a la expectativa de la enorme cantidad de destrucción que precede y acompaña los desarrollos actuales. La presión a olvidar, la fuerza de la amnesia social puede ser extremadamente poderosa. El problema tiene visos de genocidio y de violencia simbólica; de lo que se trata es de la erradicación de las agrupaciones sociales y de “la gentil, la forma escondida que la violencia toma cuando ocultarla es imposible” (Bourdieu, 1977, p. 196).

III

Además de las posiciones interpretativas comentadas, existen dos principales enfoques disciplinarios a través de los cuales la cultura popular ha sido objeto de

investigación: el primero está asociado con la idea de folklore; el segundo con el de la cultura de masas. Cada uno de estos enfoques está estrechamente vinculado con tradiciones intelectuales particulares y con diferentes compromisos políticos. Ninguno de los dos *mises-en-escène* es satisfactorio, en ambos la cultura popular es desbordada, pero se mantienen como las bases principales sobre las cuales se intenta estudiar el fenómeno.

Cuando las expresiones de la cultura pre-capitalista son colocadas en un tipo de museo, ambas posiciones las perciben como objetos culturales que deben preservarse. Cronológicamente, la palabra "folklore" apareció en un momento particular de la historia europea, cuando el desaparecimiento de las culturas pre-industriales estaba acelerándose. W.J. Thoms propuso el término en una carta que dirigió a la publicación británica *The Athenaeum*, en 1846. La idea era que este término reemplazara la designación previa de "antigüedades populares"; Folklore continuó siendo usada como la preservación del pasado, pero con nuevas e importantes connotaciones de seriedad, ya que "lore" incluyó el significado de enseñanza e investigación y "folk" cubría tanto la idea de pueblo en general como la de nación. La connotación de nación la vincula con una tradición alemana, mejor conocida con el nombre de *Volksgeist*. Asociada con el filósofo Herder y con un significado que incluía relatos, canciones, costumbres, rituales y proverbios que definieron el espíritu de un "pueblo" en particular, la noción de *Volksgeist* nació como una respuesta Romántica al Iluminismo. En oposición a las categorías analíticas y generalizantes del sistema científico del Iluminismo, este enfatizó la identidad, en términos del crecimiento orgánico de las culturas nacionales como modos de vida localizados territorialmente. Al mismo tiempo, estaba asociada con la idea de comunidad (*Gemeinschaft*) representada por la vida campesina, en oposición a la sociedad industrial y a la cultura del aprendizaje formal.

El desarrollo de esta idea continuó en América Latina en el siglo veinte, pero con una cantidad de diferencias notables. Estas se centran en dos aspectos importantes. Primero, las sociedades latinoamericanas fueron más heterogéneas, en el sentido de que han habido amplias diferencias culturales al interior de un país. Estas diferencias algunas veces han sido tan amplias y han involucrado poblaciones tan grandes, que la idea de una nación unitaria no es viable. Segundo, en algunas regiones (la andina, por ejemplo) las culturas a las que se denomina folklóricas han sostenido sus propias ideas alternativas de nacionalidad, las cuales han sido capaces de contraponerse al Estado oficial. En estas circunstancias, la idea del folklore adquiere una connotación diferente, dado que los fenómenos a los que se refiere son aquellos que cuestionan la legitimidad de la sociedad que expresa la idea de sí misma. Si bien es difícil generalizar, resulta válido decir que la idea de folklore en el continente latinoamericano ha estado ligado a la idea de identidad nacional, y ha sido usado por el Estado, entre otras cosas, para producir la unidad nacional.

El folklore fue “descubierto” en América Latina en los albores del siglo veinte, cuando los Estados modernizantes buscaban mecanismos para lograr una integración parcial de las poblaciones rurales, que la débil economía capitalista no podía lograr totalmente. El término tiene un alto carácter político mucho más claro que en Europa, por las razones expresadas y por el hecho crucial que su referente —la cultura concebida como folklore— puede ser tanto parte del presente como del pasado. Así, el concepto varía entre dos usos extremos: por un lado, folklore es visto como un tipo de banco donde la autenticidad está guardada muy segura; y por el otro, es la manera de hacer referencia a culturas contemporáneas que articulan alternativas a las estructuras de los poderes existentes.

El término folklore emerge como componente de una amplia gama de circunstancias históricas. Es necesario recalcar que cualquiera de las implicaciones de uniformidad que pudieran haber tenido en el contexto europeo, en el caso del continente, su significado varía entre países. En Argentina ha tendido a tomar un carácter reaccionario, como parte de un paradigma de cultura nacional que enfatiza las cualidades místicas de la tierra y que ignora las divisiones sociales producidas por el capitalismo; la temprana urbanización, la migración a gran escala de Europa y la derrota de grupos rurales recalcitrantes contribuyeron a este proceso. En México, después de la Revolución, se constituyó en factor clave de la política oficial del Estado para integrar las poblaciones rurales e indígenas. En Brasil, ha sido adoptado por intelectuales como una alternativa utópica a los aspectos corruptos de la modernización impuesta por regímenes autoritarios en décadas recientes. En Perú, Bolivia, Guatemala y Paraguay, la fuerza de las culturas nativas y mestizas hacen del término folklore y su enfoque (la preservación de las representaciones rurales y los artefactos elaborados por miembros pertenecientes a la cultura moderna) incapaz de contener los fenómenos que se supone debería integrar. En El Salvador ha existido un proceso de cooptación por parte del Estado hasta convertirlo en parte “exótica” de la cultura modernizante y del discurso oficial.

Un enfoque crítico de la noción de folklore necesitaría incluir varios aspectos. El término tiene una tendencia de hacer referencia a una construcción de tiempos pasados, implicando un museo hecho para otros en un territorio que no es el de los productores. El mejor ejemplo lo constituyen una serie de símbolos construidos para representar diversas culturas, en donde los aspectos estéticos se refuerzan en detrimento de lo práctico y lo simbólico.

El estudio académico convencional del folklore enfoca a comunidades locales y grupos étnicos desde una perspectiva que los aísla de los obstáculos estructurales del todo social. Sin considerar que estos con la expansión del capitalismo y la industria de la cultura, han alterado las características y la función de las prácticas tradicionalmente llevadas a cabo por y para el campesinado. Además, se asume implícitamente en este tipo de estudios que lo que está siendo registra-

do son costumbres en proceso de desaparición; en tal sentido, nos previene que haya un reconocimiento que el proceso de modernización en las formaciones periféricas no siempre implica la eliminación de formas de producción, como la fabricación de artesanías, que no son parte del capitalismo, sino que muy a menudo son retenidas en un estado de integración parcial (García Canclini, 1982). Finalmente, las connotaciones utópicas de "comunidad" con las cuales el folklore ha tendido a ser alimentado, ha estimulado la idea que la música y las artes visuales son generalmente una creación colectiva. El hecho que los instrumentos musicales y los objetos de arte visual sean anónimos, no significa que ellos hayan sido creados colectivamente en el sentido estricto del término. El deseo que esto haya sido así, y el intento de convertir la creación colectiva en un valor positivo, refleja la urgencia de establecer una oposición entre lo colectivo como auténtico y lo individual como alienante.

En relación con la cultura de masas, esta es una noción asociada con la expansión del cine, radio, *cómics*, fotonovelas y sobre todo de la televisión. Lo anterior ha sido tomado, por algunos, para manifestar el fin de cualquier cultura popular realmente auténtica y, por otros, el de ser la única forma que la cultura popular puede tomar al final del siglo veinte. El primer punto de vista puede llevarnos a los análisis de Adorno y Horkheimer y su influyente teoría de la industria de la cultura; en ella se argumenta que la subordinación de la cultura al mercado capitalista transforma las formas culturales en productos estandarizados que reducen la capacidad del consumidor para pensar críticamente o de adquirir experiencias que trasciendan el estatus quo. Elaborada durante el exilio de estos autores del fascismo alemán, esta teoría es una poderosa acusación del potencial totalitario de los medios de comunicación electrónicos. Sin embargo, un problema con esta visión, es la manera en que se utiliza la noción "trabajo de arte genuino" como un referente de medida con la cual se mide la degeneración de los medios de comunicación: "arte genuino", en esta argumentación tiende a identificarlo con la cultura burguesa europea. También no se hace ninguna concesión a la variedad de formas mediante las cuales los medios son realmente recibidos, y el hecho de que estos pueden ser vehículos para dar a conocer las tradiciones populares; asimismo para crear espacios de resistencia al control social del capitalismo autoritario.

El punto de vista negativo sobre la cultura de masas y la creencia de que la cultura popular por definición significa oposición a los grandes medios de comunicación, estuvo presente en una gran cantidad de análisis durante la década de los setenta (Mattelart y Siegelau, 1979). Desde esta perspectiva, la pasividad del público es percibida como axiomática; además, se afirma que la cultura popular no penetra y que no es penetrada por la cultura de masas. Resulta claro que tal pureza no existe. Obviamente, no se está sugiriendo que la cultura popular y de masas pueda ser definida como una sola y, por lo mismo, es importante resistir el uso de quienes definen la cultura de masas como sinónimo de popular,

al considerar como factor esencial su elevada escala de circulación y porcentaje de recepción. La cultura popular significa algo más.

Por otra parte, si la idea de folklore brinda a la cultura popular una solidez ontológica, entonces la cultura de masas parecería estar vacía de cualquier contenido. En las culturas pre-capitalistas, lo popular puede señalarse como un conjunto de prácticas vividas que incluyen rituales, artesanías, narrativas, música, baile e iconografía. Esto hace posible pensar en la cultura popular como una totalidad, como un modo de vida. Sin embargo, en la cultura de masas estas especificidades no pueden mantenerse. ¿Dónde puede localizarse lo popular, como práctica, cuando se habla de la televisión? Este problema contribuye a la tendencia a ser pesimista acerca de los efectos de los medios de comunicación de masas. Ya sea que se defina por el tipo de tecnología empleada o por su, presumiblemente, efecto ideológico, los medios de comunicación de masas parecen involucrar un "proceso en una sola dirección", cuyo modo de recepción está predeterminado por el mensaje construido. Dicho enfoque deshistoriza los medios de comunicación, removiéndolos de las diferentes coyunturas históricas en los cuales han sido utilizados.

Con alguna frecuencia, las formas particulares en las que el moderno Estado-Nación fue consolidado por la sociedad de masas en Estados Unidos, son tomadas como modelos para comprender los medios de comunicación de masas, como si su relación con una sociedad en particular fuera inherente a los mismos medios de comunicación. Por el contrario, los diferentes momentos históricos en los cuales la industria de la cultura se estableció generó diferencias cruciales. Mientras que en Europa la industria de la cultura surgió principalmente después de la consolidación de los estados-naciones y, en tal sentido, pareciera representar una amenaza a la cultura elitista, en Brasil, por ejemplo, la industria de la cultura impulsada durante los años sesenta se convirtió en un medio para unificar la nación. De esa manera tomó algo del aura de la alta cultura. La modernidad arribó con la televisión y no con el Iluminismo; la televisión proporcionó el capital cultural para las clases medias.

Recientemente una de las contribuciones más importantes sobre el replanteamiento en el estudio del papel de los medios de comunicación en América Latina han sido los trabajos de Jesús Martín-Barbero. Este autor ha introducido una perspectiva básica para comprender los medios de comunicación como "mediadores". Como alternativa al punto de vista de "una sola dirección" que asume que el modo de recepción está moldeado completamente por el medio en cuestión, Martín-Barbero demuestra la necesidad de prestar atención a las características culturales del público receptor y de visualizar los medios de comunicación como vehículos o mediadores de momentos particulares de la "masificación" de la sociedad, y no como su fuente: "la constitución histórica de lo masivo, en lugar de ser una degradación de la cultura por los medios de comunicación, está ac-

tualmente ligado tanto al largo y lento proceso de desarrollo del mercado nacional, el Estado y la cultura, como a los dispositivos dentro de los cuales este proceso causado por la memoria popular entra en complicidad con el imaginario de las masas” (Martín-Barbero, 1987). Los medios de comunicación de masas se introducen en las sociedades latinoamericanas en las que la secularización de la memoria popular es solo parcial; sociedades configuradas por el mestizaje de lo moderno del mundo occidental con lo tradicional de los grupos nativos y africanos cuyas creencias mágicas y prácticas ancestrales continúan siendo parte de la vida cotidiana. La mayoría de televidentes en el continente en la década de los noventa, si bien están expuestos al imaginario de las masas de la televisión, no obstante continúan participando en sistemas simbólicos que combinan los mundos pre-capitalistas y capitalistas. La magia puede no figurar en programas de televisión, pero lo hace en el sitio en donde ellos son recibidos. Si “la cultura de masas no es algo completamente externo, no es algo que viene a invadir lo popular desde fuera, si es efectivamente un desarrollo de ciertas potencialidades ya existentes dentro de lo popular mismo” (de Certeau, 1988), lo que se está definiendo con esto es una mezcla de las tradiciones populares con el imaginario de las masas. Esto no significa que ambas sean idénticas. Lo que tendría que investigarse son los códigos particulares de percepción y reconocimiento que memorias populares específicas traen a la recepción de los medios de comunicación y a los aspectos particulares de las tradiciones populares que están incluidas —de hecho transformadas— como género, estilo o tema en los medios de comunicación. Así, la telenovela (para tomar un ejemplo), mientras ofrece a la mayoría de los televidentes lo glamoroso de pertenecer a un estatus social alto, también puede estudiarse en relación de cómo estos melodramas incluyen elementos de la memoria popular y cómo su recepción es multivalente; por ejemplo, su intenso sentimentalismo no excluye la irreverencia, la parodia y lo grotesco. La investigación sobre estos actos de negociación aún está pendiente.

La emergencia de las formas de la sociedad de masas como proceso histórico comenzó en América Latina alrededor de 1880, y ha tenido dos efectos principales: ofreció una entrada a las ventajas de la vida urbana y creó las condiciones para tener acceso a un progreso intelectual. Constituyó así un modo de forzar la integración del campesinado y de los pobres urbanos a la “sociedad”; así como un camino para asegurar sus derechos a compartir los bienes y servicios que las minorías privilegiadas habían previamente monopolizado (Martín-Barbero, 1987, pp. 172-3). Esta condición de ambivalencia de los medios de comunicación pierde su contenido si se adopta un punto de vista que asuma que estos simplemente son instrumentos para imponer mensajes ideológicos de los grupos dirigentes. Es, por lo tanto, crucial mantenerse a la expectativa al hecho de que los medios de comunicación no son simples vehículos portadores de mensajes, sino, principalmente, puntos de encuentro de modos contradictorios de recuerdo e interpretación. Enfocar los medios de comunicación de esta manera requiere prestar aten-

ción a los contextos culturales de su recepción y a la variedad de formas en que son recibidos y utilizados.

IV

Es importante dentro de esta discusión hacer mención de otro enfoque que relaciona lo popular con la cultura de masas. Este utiliza la noción de mercado para bienes simbólicos para definir qué es lo que les sucede a los bienes culturales en una sociedad de consumo. En este caso, lo popular está definido por el acceso desigual que los grupos subalternos tienen a este mercado. Esta forma de definir lo popular, siguiendo a García Canclini (1988), combina el enfoque de Bourdieu con el de Gramsci; y resulta útil ya que su marco conceptual permite la investigación de la cultura como poder y permite analizar el impacto del mercado capitalista. De acuerdo con esta propuesta teórica, cualquier estudio de la cultura popular se encuentra en deuda con la noción gramsciana de hegemonía; esta noción desarrollada dentro de la tradición Marxista rompe con la aplicación mecánica de la tesis de Marx de que las ideas dominantes en cualquier período son las de las clases dominantes, en cambio se hace especial énfasis en las maneras mediante las cuales los grupos sociales se convierten en hegemónicos a través de obtener el consenso dentro de la arena cultural, en la dirección general que ellos imponen a la sociedad como un todo. El concepto de hegemonía es, por lo tanto, esencial para el estudio de la cultura popular, ya que muestra las negociaciones que tienen lugar a nivel cultural entre los grupos dominantes y los subalternos. Esto significa que la cultura no se deriva simplemente de la clase social, como si fuera una forma cruda de ideología, sino, al contrario, juega un papel protagónico en el cuestionamiento o mantenimiento de determinadas relaciones sociales. Sin embargo, la principal limitante del concepto de hegemonía, entendida como la obtención del consenso a través de medios no violentos, es su falta o al menos su disminuida relevancia en situaciones de violencia, la cual ha prevalecido históricamente en la mayoría de las formaciones latinoamericanas. En tal sentido, los análisis tendrían que considerar la incorporación, de lo que a juicio de Gramsci (1988) es una de las problemáticas fundamentales en la teoría del materialismo histórico: la relación entre la hegemonía y la coerción.

La gran contribución de Gramsci al estudio de la cultura es su planteamiento que la cultura es inseparable de las relaciones de poder. Una forma de desarrollar sus intuiciones es tomar la cultura popular no como un punto de vista dado sobre la realidad, sino como un espacio o serie de espacios donde los sujetos populares, a diferencia de los miembros de los grupos dirigentes, se constituyen. El énfasis, en este caso, debería ser democrático en lugar de utópico, en el sentido de reconocer las diferencias reales entre las subjetividades de las diferentes clases; este enfoque es preferible utilizarlo al que propone la creación de modelos ideales que asumen que hay —o debería haber— una identidad popular única. Por otro lado, al menos por el momento, la cultura popular en América Latina conti-

nuará teniendo connotaciones utópicas (Franco, 1990, pp. 5-14). Las culturas populares existentes tienen una relación interpenetrada con la cultura de masas. Históricamente, la unificación del mercado cultural, que fue vital para el establecimiento de la industria de la cultura nacional (México y Brasil son buenos ejemplos), solamente se ha logrado incorporando formas de la memoria de la cultura popular en proceso de masificación.

Cuando lo popular es definido no como un objeto, un significado o un grupo social, sino como un sitio —o con mayor precisión, una serie de sitios dispersos— genera un principio de oposición a la idea impuesta por el liberalismo autoritario o por el populismo, es decir, a la idea de la nación como un todo único. La carrera por la homogeneidad en el continente durante el siglo veinte significó ya sea la supresión de la cultura popular o su apropiación por el Estado autoritario. La noción de sitios dispersos no es sinónima de pluralismo. El planteamiento pluralista pertenece a la teoría liberal, la cual sostiene que la sociedad está constituida por una pluralidad de intereses y le asigna al Estado el papel de mediador. El estudio de la cultura popular es incompatible con la idea de otorgarle al Estado una ficticia función neutral, ya que lo que el Estado realmente ha perseguido es buscar hegemonizar lo cultural para consolidar el poder de los grupos dirigentes.

Al mismo tiempo, el asumir que la cultura de los grupos subalternos es necesariamente la expresión de resistencia a la autoridad del Estado, crea sus propios problemas. Colocar la relación entre el poder dominante y lo popular dentro de un vocabulario de conformismo versus resistencia implica simplificación y distorsión de los problemas. Afirmar que algo es una expresión de resistencia es frecuentemente parte de una agenda política, en la mayoría de los casos sin decirlo: ciertas formas culturales son tomadas como representantes de la resistencia de la cultura popular sin aclarar qué, en términos reales, es lo que se resiste o qué nociones alternativas de lo social implica la resistencia. También dudoso es el pensamiento dualístico que la contradicción conformismo/resistencia pueda generar: cada lado de la oposición se convierte en una sola, aunque como estructura monolítica dominante se enfrenta a una igualmente coherente resistencia popular. El problema puede verse claramente si uno observa el proceso mediante el cual las formaciones culturales surgen, en lugar de abstraerlas como productos terminados. Ambas, resistencia y conformismo, pueden ocurrir simultáneamente, por ejemplo en la religiosidad popular donde el fatalismo se combina con el deseo por el cambio (Foucault, 1974). Así, cambiando los términos pero continuando el mismo debate, dominante y subalterno no se han constituido en sujetos colectivos, o en propiedades intrínsecas, sino en modos de conflicto que vinculan discursos con prácticas (Alfaro, 1998).

Sin embargo, los problemas de vocabulario no pueden resolverse multiplicando términos. Por el contrario, uno debe estar alerta a las diferentes teorizaciones

y construcciones en el campo de estudio en el que términos específicos se enlazan. Por ejemplo, ambigüedades tienden a presentarse con el uso de la secuencia "subalterno a resistencia a emancipación", considerando que lo útil del término subalterno es su énfasis en el hecho de definir la condición de subordinación sin atribuírsele ninguna connotación de un proyecto político alternativo.

El problema comienza cuando se asume lo mítico o ideológico incorporado en esos conceptos y utilizarlos simultáneamente en forma descriptiva y cronológica. "Contra-hegemónico" es, en este sentido, un término más adecuado, dado que sitúa el énfasis clara y abiertamente en la idea de una estructura de poder alternativa. Por otra parte, no es con un conjunto de términos "correctos" los que resolverán todos los problemas. Cuando el campo objeto de estudio descrito y analizado ha traspasado fronteras, tal es el caso de la cultura popular, la movilidad de términos y conceptos es apropiado. Una de las prioridades es no tratar de disolver ni de paralizar las ambigüedades que resultan del cambio de fronteras en el mapa cultural. Los conceptos de reconversión, resignificación y resemantización son particularmente apropiados para la cultura popular como un recurso para sostener la evolución de los signos culturales que mantienen vivos los sitios de lo popular y los previenen de ser totalmente absorbidos por las estructuras del poder dominante.

V

La investigación sobre la cultura popular demanda un replanteamiento de todo el campo cultural, desde las prácticas de la vida cotidiana hasta la producción artística. Su propia documentación estremece los paradigmas influyentes de la historia cultural (por ejemplo, en los estudios sobre el folklore y los medios de comunicación), cuestiona los discursos sobre identidad (populistas, por ejemplo) y socava las teorías sobre la literatura y la historia del arte (las mágico-realistas, por ejemplo). Inevitablemente, una acción multidisciplinaria es necesaria. Esto requiere no considerar la esfera cultural como simplemente derivada de lo socioeconómico, como un simple fenómeno ideológico o como precedida por algún sentido metafísico. La dimensión cultural debe considerarse como el área decisiva donde los conflictos sociales son experimentados y evaluados.

La cultura popular en el mundo periférico y particularmente en América Latina, ha tendido a ser ignorada por el paternalismo del racionalismo Iluminista de la izquierda, pero no por el pragmatismo de la industria de la cultura. Recientemente los partidos políticos tradicionales, que han confiado en formas premodernas de comunicación social y de relaciones sociales, han cedido terreno a los medios de comunicación de masas. Esta clase de problemas que parece tomar una importancia significativa a fines de los noventa, se centra en la globalización de los medios de comunicación, por un lado, y en la defensa de la multiplicidad cultural, por el otro. El primero necesita ser enfrentado sin ningún

tipo de pesimismo apocalíptico, y el segundo defendido sin intentar preservar lo “puro”. Ambos son permeados por los movimientos sociales, que persiguen la democratización en toda la región latinoamericana y en otras regiones del planeta. La cultura popular es vital en este sentido, sobre todo, al ser percibida como las experiencias colectivas que no son reconocidas por la cultura política establecida.

Durante las últimas dos décadas ha surgido en el continente una nueva tradición de crítica cultural; se han producido nuevos e importantes trabajos empíricos y teóricos en los cuales la experiencia de la masiva destrucción social de los períodos dictatoriales y el estudio de la cultura popular se han convertido en sus ímpetus fundamentales (Franco, *ibíd.*).

La derecha neoliberal rechaza el nacionalismo cultural, y ante la evidente pérdida de prestigio del movimiento obrero y de los grupos dirigentes tradicionales, reduce la cultura pragmáticamente al prestigio que un grupo social específico requiere para retener el poder. Las dimensiones cognitivas y creativas de la cultura son abandonadas: los únicos problemas son los técnicos. No obstante, el diagnóstico de que las bases previas del poder político ya no son viables parece correcta. El discurso neoliberal, actualmente dominante a escala mundial, sólo puede ser contrarrestado por un cuidadoso replanteamiento de todo el campo cultural y de su historia.

A manera de conclusión, se puede afirmar que la meta ideal de un estudio de la cultura popular en las formaciones del capitalismo periférico y particularmente en América Latina, sería la creación de un “mapa nocturnal”, del cual Martín-Barbero dice: “Necesitamos tener a nuestra disposición algo similar a un *mapa nocturnal* que nos permita . . . establecer articulaciones entre las operaciones —de retiro, rechazo, ampliación, refuncionalización, rediseño—, las matrices —de clase, territorio, etnicidad, religión, sexo, edad—, los espacios —hábitat, fábrica, vecindario, prisión— y los medios de comunicación —micro, como las grabadoras de cassette y fotografía, meso como la grabación o el libro, macro como la prensa, la radio o la televisión” (s/f. 96). El mapa es nocturnal porque el terreno aún tiene que hacerse visible.

Referencias bibliográficas

- S.O. Alfaro, *Development and Culture: the role of the subaltern* (documento de discusión no publicado), University of Regina, 1998.
- P. Bourdieu, *Outline of a Theory of Culture*, Cambridge, 1977.
- M. De Certeau, *The Practices of Everyday Life*, London, 1988.
- M. Foucault, *The Archaeology of Knowledge*, London, 1974.
- J. Franco, “What’s in a Name? Popular Cultures Theories and their Limitations”, en *Studies in Latin America Popular Culture*, Vol. 1, 1990.
- N. García Canclini, *Las Culturas populares en el capitalismo*, México, 1982.
- A. Gramsci, *Selection from Prison Notebooks*, Nueva York, 1988.

J. Martín-Barbero, *De los medios a las mediciones*, Barcelona, 1987; *Procesos de comunicación y matrices de la cultura*, México, s/f.

A. Mattelart, y S. Sigelaub (eds.), *Communication and Class Struggle*, Nueva York, 1979.

“¿Reconstruir lo popular?”, ponencia presentada al seminario Cultura popular: un balance interdisciplinario, organizado por el Instituto Nacional de Antropología, Buenos Aires, septiembre, 1988.

