

Carlos Altamirano
(director)

Términos críticos de sociología de la cultura



Paidós

Buenos Aires • Barcelona • México

Cubierta de Gustavo Macri

306
TER Términos críticos de sociología de la cultura / Beatriz Sarlo [et al.]; compilado por Carlos Altamirano.- 1ª ed. 1ª reimp. Buenos Aires : Paidós, 2008. 288 p. ; 24x16 cm. (Lexicon)

ISBN 978-950-12-7329-8

I. Sarlo, Beatriz II. Altamirano, Carlos, comp.
1. Sociología de la Cultura

1ª edición, 2002

1ª reimpresión, 2008

Reservados todos los derechos. Quedan rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del *copyright*, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, incluidos la reprografía y el tratamiento informático.

© 2002 de todas las ediciones
Editorial Paidós SAICF
Defensa 599, Buenos Aires
e-mail: difusion@areapaidos.com.ar
www.paidosargentina.com.ar

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

Impreso en Primera Clase,
California 1231, Ciudad de Buenos Aires, en febrero de 2008
Tirada: 1500 ejemplares

ISBN 978-950-12-7329-8

ÍNDICE

Lista de colaboradores	ix
Prólogo	xi
Términos críticos de sociología de la cultura	1
Arte, sociología del, <i>Andrea Giunta</i>	1
Campo intelectual, <i>Carlos Altamirano</i>	9
Capital cultural, <i>Sergio Miceli</i>	10
Ciudad, <i>Adrián Gorelik</i>	12
Comunicación, <i>Aníbal Ford</i>	21
Conocimiento, sociología del, <i>Pablo Kreimer</i>	25
Convenciones, <i>Beatriz Sarlo</i>	32
Cultura, <i>Javier Auyero</i> y <i>Claudio Benzecry</i>	35
Cultura de masas, <i>Alejandro Blanco</i>	42
Cultura política, <i>Jorge Lanzaro</i>	44
Culturas juveniles, <i>Marcelo Urresti</i>	46
Culturas populares, <i>Jesús Martín-Barbero</i>	49
Desconstruccionismo, <i>Elías Palti</i>	61
Dialogismo, <i>Leonor Arfuch</i>	64
Discurso social, <i>Emilio de Ipola</i>	68
Estéticas sociológicas, <i>Graciela Silvestri</i>	73
Estilos de vida, <i>Fernando Rocchi</i>	77
Estructuralismo, <i>José Sazbón</i>	79
Estudios culturales, <i>Pablo Alabarces</i>	85
Etnocentrismo/relativismo, <i>Federico Neiburg</i>	89
Generaciones, <i>Marcelo Urresti</i>	93
Género, <i>Nelly Richard</i>	95
Géneros, <i>Oscar Steinberg</i>	101
Globalización/mundialización, <i>Renato Ortiz</i>	105
Gusto, <i>Sergio Miceli</i>	111
Hegemonía, <i>Juan Carlos Portantiero</i>	115
Hermenéutica y ciencias sociales, <i>Fernando Escalante Gonzalbo</i>	119
Hibridación, <i>Néstor García Canclini</i>	123
Historia cultural, <i>Jorge Myers</i>	126
Identidad, <i>Claudio Lomnitz</i>	129

De esta manera, la radio y la televisión no sólo fueron invenciones técnicas sin un fin preciso, sino que establecen los horarios de transmisión antes de determinar su contenido. Raymond Williams entiende que éstas son sus características definitorias: «A diferencia de todas las tecnologías en comunicación anteriores, la radio y la televisión fueron sistemas diseñados principalmente para la transmisión y la recepción como procesos abstractos, con poca o ninguna definición de contenido previo. Había acontecimientos oficiales, acontecimientos deportivos públicos, obras teatrales, etcétera, que podrían ser distribuidos comunicativamente por estos medios técnicos nuevos. No es sólo que la oferta de facilidades para la difusión precedió a la demanda; es que el medio de comunicación precedió a su contenido» (Williams, 1992). En este sentido, la radio y la televisión adquieren una enorme relevancia social no tanto por los mensajes que transmiten, sino por el tipo de socialidad que construyen. La organización del espacio privado, la vida cotidiana y específicamente el tiempo en el hogar está estrechamente conectada con el uso que las audiencias realizan de estos medios.

Por otra parte, los medios de comunicación de masas no sólo afectaron las formas de socialización, sino que también produjeron cambios fundamentales en los modos de REPRESENTACIÓN y percepción, al alterar la relación y la jerarquía de los sentidos implicados. Si la escritura alfabética ha sido considerada como la tecnología de comunicación que habilitó un tipo de razonamiento indispensable para la consecución del pensamiento analítico —valorado por la cultura occidental como la máxima expresión del conocimiento por favorecer el pensamiento crítico a través de una representación lineal, secuencial y fundamentalmente distante del contexto de producción de la palabra—, la fotografía, la publicidad urbana, el cine y la televisión habrían inaugurado una videoesfera con implicaciones igualmente determinantes para las formas de percepción humana, pero con resultados diversos desde el punto de vista cognitivo. De esta manera, los medios de comunicación de masas no serían simplemente instrumentos para la transmisión de mensajes, sino que —en tanto tecnologías de COMUNICACIÓN— producirían una

reestructuración de la conciencia humana al alterar las formas de percepción y conocimiento (Ong [1982], 1985). La fórmula acuñada por M. McLuhan, «el medio es el mensaje», da cuenta de la falta de neutralidad de los medios en el proceso de construcción de sentido: éste no sería parte del contenido de los mensajes, sino que estaría determinado por la tecnología misma y su modo de funcionamiento. De la misma manera, la definición de los medios como «extensiones del hombre» supone la continuidad hombre-máquina y la consecuente transformación del mundo sensible a partir de los cambios operados en las tecnologías de comunicación. Sin embargo, la consideración de los medios como agentes centrales de la evolución del pensamiento no ha sido necesariamente asociada con la idea de «progreso» del conocimiento, y sus efectos han sido celebrados y vituperados alternativamente. La inmediatez y la falta de distancia asociadas con la fotografía en tanto indicio de realidad, e incrementadas por el cine, la televisión y las pantallas electrónicas, habrían tenido como efecto el retorno a un estado tribal basado en el contacto antes que en el contrato, con la consecuente transformación de las organizaciones e instituciones características de la modernidad. Si la escritura y la posibilidad de su masificación a través de la imprenta permitieron la sociedad moderna y el funcionamiento de un Estado que contaba entre sus fuentes de legitimidad a una ciudadanía alfabetizada, la posmodernidad (v. POSMODERNISMO) tuvo a los medios electrónicos como tecnologías e instituciones características. El pasaje de la linealidad —asociada con la escritura— a la multiperspectividad, asociada con la fotografía y principalmente con el cine (Lowe, 1986), supuso la fragmentación del punto de vista, de los relatos y las explicaciones, que si bien puede asociarse con las corrientes de pensamiento más productivas del siglo XX, también ha sido vista como un proceso convergente con el relativismo y el desdibujamiento de las fronteras entre arte y cultura.

La computadora y especialmente el hipertexto e Internet alimentaron nuevas hipótesis acerca de la ruptura de la secuencialidad escritural, las relaciones entre escritura, imagen y sonido, la disolución de la figura de autor, así

como de la centralización o jerarquización de las relaciones comunicativas. Sin embargo, las mismas características que permiten plantear estos rasgos formales como posibilidades creativas son las que alejan a estas tecnologías del mundo de los *mass media*. La ausencia de un polo emisor centralizado y las posibilidades interactivas de los usuarios han sido celebradas recientemente en oposición a la «pasividad» de las audiencias massmediáticas. Sin embargo, en los últimos años, las interpretaciones hegemónicas acerca de los medios de comunicación también han tendido a reivindicar la capacidad de desvío y resignificación de los mensajes massmediáticos por parte de audiencias que no pueden ser consideradas homogéneas debido a su diversidad social y cultural. El reconocimiento e imbricación de las culturas populares contemporáneas (v. CULTURAS POPULARES) en los medios de comunicación masivos y la centralidad que estos últimos ocupan en la vida cotidiana de los sectores populares los han convertido en uno de los elementos determinantes de la constitución de identidades culturales (v. IDENTIDAD). De esta forma, la legitimación de la capacidad de resistencia a la manipulación de los mensajes massmediáticos por parte de los receptores, el reconocimiento de la diversidad de lecturas realizadas por éstos y la asimilación entre culturas populares y medios de comunicación han llevado, a su vez, en forma circular, a la legitimación de los medios de comunicación masivos por parte de la crítica cultural reciente.

Los medios de comunicación masivos, entre tanto, han llegado a un punto paradójico de su funcionamiento. Por un lado, su hegemonía se manifiesta en la omnipresencia de sus discursos, a los que nada permanece ajeno; pero, por otro lado, la segmentación de públicos en forma aparentemente indefinida ha resquebrajado la tendencia homogeneizante que los había caracterizado en sus comienzos. Respecto del primer punto, ya no se limitan a transmitir sino que contruyen los acontecimientos o los acontecimientos son contruidos especialmente para su mediatización (Verón, 1987c). De la misma manera, una de las principales características del discurso mediático contemporáneo es la autorreferencialidad, ya que los medios no hablan del mundo, sino que lo construyen

discursivamente (Eco, 1987a). Esta transformación afecta particularmente el modo en que los medios de comunicación masivos han alterado las relaciones entre política y sociedad, al punto de que aquélla se ha convertido en «videopolítica». En este sentido, los medios han tendido a ocupar espacios reservados a instituciones como la justicia, la política y la educación ante el retiro de éstas de la escena pública. En sociedades como las de América latina, donde muchas de estas instituciones han tenido un funcionamiento débil, cuando no inexistente, los medios de comunicación masivos han pasado a ocupar el centro de la vida pública, con el agravante de que sus discursos han tendido a la «privatización» de la escena política, así como a la exhibición espectacular de las vidas privadas.

Lecturas sugeridas

- FUCHY, P. (1993), *Una historia de la comunicación moderna. Espacio público y vida privada*, México, Gustavo Gili.
- HABERMAS, J. (1981), *Historia y crítica de la opinión pública*, México, Gustavo Gili, 1996 (Prefacio a la nueva edición alemana de 1990).
- MCLUHAN, M. y FIORE, Q. ([1967], 1969), *El medio es el mensaje. Un inventario de efectos*, Buenos Aires, Paidós.
- NEUMAN, W. (1991), *The Future of the Mass Audience*, Cambridge, Cambridge University Press.
- WILLIAMS, R. (1992), *Television, Technology and Cultural Form*, Hanover y Londres, Wesleyan University Press.

Mirta Varela

MODERNIDAD

La primera edición de la *Enciclopedia Británica* (1768-1771) no registra entrada para el término *modernidad*. Define *moderno* escuetamente, en cambio, como «en general, algo nuevo, o de nuestro tiempo, en oposición a lo que es antiguo». La más reciente edición (1995), en tanto, dedica doce apretadas páginas al concepto *modernización*, con aproximadamente 16 mil palabras. Una búsqueda en Internet sobre dicho término en idioma inglés arroja 159.000 páginas electrónicas y, en español, 47.900 (buscador Google, 7/2/2000). ¿A qué se debe

tan explosivo aumento en la preocupación por la modernidad?

Básicamente a dos fenómenos. Primero, la sociedad moderna desarrolla una aguda conciencia sobre sí misma. Por un lado, como problematización de la vida cotidiana, donde los individuos deben asignar sentido a sus existencias en un medio crecientemente «desencantado». Por otro lado, en el nivel intelectual, por una acelerada acumulación y uso del conocimiento en todas las esferas de la actividad humana especializada. En esto inciden el desarrollo de la ciencia y la tecnología (v. CONOCIMIENTO, SOCIOLOGÍA DEL), la educación superior masiva y la revolución de la información y las comunicaciones (v. COMUNICACIÓN). Con la modernidad el mundo se vuelve intensamente autorreflexivo y sujeto a conocimiento.

Segundo, los procesos de base que dan forma a la modernidad —esto es, «una revolución continua en la producción, una incesante conmoción de todas las condiciones sociales, una inquietud y movimiento constantes (que) distinguen a la época burguesa de todas las anteriores» (Marx y Engels [1848], 1966)— configuran un entorno de creciente complejidad y cambio. Ser moderno equivale a vivir e interpretar el mundo como un constante proceso de creación y destrucción, en medio de ciclos de estabilidad y crisis. Significa compartir una especial sensibilidad hacia «*le transitoire, le fugitif, le contingent*», como Baudelaire ([1863], 1961: 677) caracterizó hace casi 150 años la esencia de esta época. También por este motivo la modernidad es tremendamente inquietante y obliga a un angustioso saber.

A pesar de esa proliferación, no parece existir una descripción de la modernidad que reúna sus múltiples dimensiones en un único conjunto coherente. La dificultad deriva del hecho de que la modernidad necesita ser analizada, simultáneamente, como época, estructura institucional, experiencia vital y discurso. Este artículo ofrece una caja de herramientas para salir al encuentro de esa necesidad.

ÉPOCA

¿Dónde arranca y dónde termina la modernidad? Según se estime que su origen se en-

cuentra en la Reforma protestante, la Ilustración, la Revolución Francesa, la revolución industrial o en el modernismo estético, su comienzo se fechará, respectivamente, a comienzos del siglo XVI, durante el siglo XVII, a fines del siglo XVIII, a caballo entre éste y el siguiente o al iniciarse el siglo XX, con la década cubista. Similar enredo reina en torno del fin de la modernidad. Por de pronto, no es una idea que concite acuerdo intelectual, según se aprecia en el debate entre modernidad y posmodernidad (Casullo, 1988) (v. POSMODERNISMO). En seguida, sus propios sostenedores hacen coincidir dicho fin con diferentes fenómenos, tales como la emergencia de la sociedad postindustrial, la revolución informática, el desplome del socialismo burocrático, la globalización de los mercados y la pérdida de crédito —y consiguiente incredulidad— frente a las metanarraciones o grandes relatos que sirven de eje discursivo a la modernidad.

¿No hay manera, entonces, de encontrar un terreno común? No. De hecho, la narrativa estándar sitúa el origen de la modernidad en el siglo XVII, cuando surgen nuevos y poderosos modos racionales de pensar la naturaleza y la sociedad (Toulmin [1992], 2001). En la querrela entre antiguos y modernos, éstos salen triunfantes justamente en virtud —se dice— de sus métodos racionales superiores encarnados en las ciencias, la ingeniería y la teoría política.

Tampoco hay discrepancias en cuanto a que la modernización arranca en América latina durante el siglo XIX, junto con la constitución de los Estados nacionales y el incipiente desarrollo de la producción capitalista. Más discutida, en cambio, es la idea de que la asimilación social de la modernidad se habría iniciado sólo a comienzos del siglo XX, junto con la emergencia de «un sistema de producción cultural diferenciado para públicos masivos» (Brunner, Barrios y Catalán, 1989), incluso con independencia de si los contenidos transmitidos se ajustan o no a los estándares de la Ilustración.

ESTRUCTURA INSTITUCIONAL

Nadie podría objetar la formulación de T. Parsons ([1964], 2000) en el sentido de que la

organización burocrática, el dinero y los mercados, un sistema legal con normas universalistas y la asociación democrática —tanto en sus formas gubernamental como privada— pertenecen «a la estructura del tipo moderno de sociedad». La dificultad estriba, más bien, en saber: (a) si acaso esos componentes son suficientes para explicar sociológicamente la modernidad y (b) cómo se difunden dentro de una misma sociedad y progresivamente a otras, hasta abarcar todas las regiones del mundo.

Respecto de (a), la literatura especializada ofrece diversas respuestas. Pero, en definitiva, todas vuelven sobre los mismos componentes. Así, por ejemplo, las dimensiones institucionales de Giddens (1990, cap. II) —capitalismo, industrialismo, supervisión (*surveillance*) y poder militar— corresponden, el primer par, a modos de organización de la economía en función de los mercados y el segundo par, a expresiones burocráticas en función del poder. A veces se reduce la modernidad a uno solo de esos componentes, como hace la *Enciclopedia Británica* (1995: 280) cuando enuncia: «la sociedad moderna es la sociedad industrial. Modernizar una sociedad es, ante todo, industrializarla». En otras ocasiones los componentes se multiplican y combinan: «la democracia con el industrialismo, la educación generalizada con la cultura de masas, los mercados con las grandes organizaciones burocráticas» (Larraín, 1996: 20).

Respecto de (b), sostiene S. Huntington que la modernización, amén de ser un proceso revolucionario —«un cambio radical y total en los patrones de la vida humana»— es un proceso complejo que abarca «todas las áreas del pensamiento y el comportamiento humanos». Incluiría, al menos, la industrialización, la urbanización, la movilidad social, la diferenciación, la secularización, la expansión de los medios de comunicación (v. MEDIOS DE COMUNICACIÓN DE MASAS), un incremento de la alfabetización y de la escolarización y una ampliación de la participación política (Huntington [1971], 2000: 146). Esa visión, compartida ampliamente entre los analistas, carece sin embargo de un tizniz más fino para identificar los dispositivos que operan concreta y vitalmente como soportes de transmisión y difusión de la modernidad. Una reciente historia del siglo XVII británico

ofrece un análisis de esa naturaleza. Amplía el círculo de dispositivos transmisores de modernidad para incluir elementos tan dispares como nuevos cánones del GUSTO, estilos de sociabilidad (v. ESTILOS DE VIDA) y visiones de la naturaleza humana, el desarrollo de los espacios culturales urbanos —como cafés, tabernas, sociedades eruditas, salones, clubes de debate, asambleas, teatros, galerías y salas de concierto—, el establecimiento de hospitales, prisiones, escuelas y fábricas, la difusión del periódico y la aceleración de las comunicaciones, el comportamiento de los consumidores y el *marketing* de nuevos productos y servicios culturales (Porter, 2000). Según muestra el autor, son esos dispositivos los que producen el efecto de reorganizar el entramado de la vida con inevitables consecuencias sobre las perspectivas sociales y las agendas de realización personal.

EXPERIENCIA

Max Weber sostenía que para sus contemporáneos era casi imposible imaginar el desgarramiento que significó el paso de una sociedad «donde el más allá significaba todo» a otra donde la razón triunfa y se erige en motor de la ilustración moderna. Tras haber vivido inmersas por siglos en sus comunidades, donde la economía se hallaba subordinada a fines políticos o culturales, las personas debían ahora satisfacer sus necesidades en el mercado y vender allí su trabajo, aceptar la disolución de los lazos tradicionales y la profanación de todo lo que hasta entonces habían creído venerable y seguro. En un primer momento, «no entendían qué era lo que las afectaba» y «andaban a tientas [...], en busca de un vocabulario» con el cual compartir «sus desgracias y sus esperanzas» (Berman, 1988b: 68). En un segundo momento, en cambio, ya en el siglo XIX, el entorno había cambiado completamente. El centro —o sea, aquel núcleo de ciudades donde es más intensa la experiencia de la vida moderna; el París de Benjamin o el Berlín de Simmel (Frisby, 1992)— da origen a nuevas vivencias y a una nueva conciencia de ellas.

Nacidas de una sociedad donde «todo lo sólido se desvanecía en el aire», esas vivencias son

producto de la vorágine causada por el capitalismo. El mundo exterior es percibido como un incesante flujo de actividades y situaciones siempre nuevas. Al mismo tiempo, esos momentos fugaces y fragmentarios pasan a constituirse en el eje de nuestra vida interior. Al individuo moderno «ningún deleite le satisface, ninguna dicha le llena, y así va sin cesar en pos de formas cambiantes» (Goethe [1831], 1999: 390-391).

¿Cómo confluyen ambos aspectos, el mundo exterior en continua transformación y su interiorización como mundo de vida en constante proceso de renovación? M. Berman (1993: 3) responde con la descripción más potente y hermosa con que contamos hasta ahora: «Ser modernos es encontrarnos en un entorno que nos promete aventuras, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros y del mundo y que, al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos». ¡Ahí está! Un mundo exterior —pleno de posibilidades y riesgos— que, en el mismo acto, experimentamos en el interior con ambigüedad y angustia, como autorrealización y destrucción de uno mismo. Giddens (1991) ha elaborado sociológicamente tales tópicos bajo el concepto de las tensiones y tribulaciones que envuelven la construcción y trayectoria de la identidad personal en la alta modernidad.

¿Podemos aceptar entonces, sin más, que esas son las vivencias típicas de la modernidad? ¿O se trata, más bien, de la experiencia propia del núcleo más dinámico del mundo, donde se concentra «toda una modernidad económica avanzada» y se reúnen «el esplendor, la riqueza y la alegría» (Braudel [1985], 1994: 96-97), esto es, Londres, París, Viena, Amsterdam o Nueva York? Incluso dentro de este núcleo urbano, ¿a quién corresponde esa clase de vivencias? ¿A cualquier ciudadano o sólo a un determinado grupo social —esa burguesía a la que Marx atribuye un «papel altamente revolucionario» en la historia—? Y, todavía más acotadamente, ¿acaso no cabe imaginar que dicha experiencia corresponde, en realidad, sólo a los representantes INTELECTUALES y artísticos de la visión clásica del modernismo —el *Fausto* de Goethe, el *Manifiesto* de Marx y los poemas en prosa sobre París de Baudelaire— y al modernismo de comienzos del siglo XX, representa-

do por el simbolismo, el expresionismo, el futurismo, el constructivismo, el surrealismo? (Anderson, 1988).

Tampoco es evidente que exista una suerte de nexo necesario entre un grupo social —la burguesía revolucionaria «que no puede existir sino a condición de revolucionar incesantemente los instrumentos de producción»—, por un lado, y, por el otro, una determinada experiencia humana vivida como un torbellino de emancipación y desintegración. La acción sobre la economía no se traduce inmediata ni unívocamente en la psicología de los individuos o los grupos. Para confirmarlo basta pensar que no existe una única manera en que las diferentes burguesías modernizantes interiorizan los efectos de su acción sobre el mundo. Las elites del sudeste asiático, por ejemplo, o la burguesía chilena que impulsa la modernización de la economía durante las décadas de 1970 y 1980 en alianza con los militares, ciertamente no han vivido la misma experiencia —de «autoensanchamiento y autodescomposición»— que según Berman singulariza la vivencia de la burguesía europea occidental del siglo XIX. Lo interesante, más bien, es que cada una de esas burguesías adquiere en el transcurso de dicho proceso, cada una a su propia manera —y a través de las respectivas mediaciones religiosas, ideológicas (v. IDEOLOGÍA), familiares, de tradición, de posición en la sociedad y el Estado—, una específica sensibilidad moderna.

En suma, no hay algo así como una única vivencia prototípica de la modernidad, situada por fuera y por encima de los límites de la geografía, el tiempo, la clase social y las culturas locales. Sin duda hay una matriz común, magistralmente captada por Berman. Pero, en seguida, existe una gran variedad de modalidades espirituales, vitales, materiales, temporales, sociales y espaciales a través de las cuales los elementos de esa matriz se combinan y especifican, según se trate de la ciudad de Nueva York de Allen Ginsberg (Berman [1982], 1988: cap. 5), de Santiago de Chile durante la época de Balmaceda (Subercaseaux, 1988), de Lima en el 900 (Ortega, 1986), de Buenos Aires entre 1920 y 1930 (Sarlo, 1988), de las vanguardias estéticas latinoamericanas a comienzos del siglo XX (Moraes Belluzzo, 1990),

de las mujeres islámicas en la esfera pública (Göle, 2000), de las elites nacionalistas de la India (Kaviraj, 2000), de los guetos contemporáneos en Kingston o Brixton y en el *baniue* parisino (Brunner, 1998), de Tijuana, aquel lugar «donde las fronteras se mueven» entre México y los Estados Unidos (García Canclini, 1989), o de los grupos modernizantes bajo la influencia de la tradición confuciana (Weiming, 2000).

DISCURSO

Se recordará que existe una narrativa estándar sobre el origen y despliegue de la modernidad, cuyo foco explicativo se encuentra —siguiendo a Max Weber— en el proceso cada vez más intenso de racionalización del mundo. También en América latina contamos con una versión estándar sobre la recepción de la modernidad. Se trata de una narrativa elaborada a lo largo de las dos últimas décadas del siglo XX con la participación de la sociología y la antropología (García Canclini, 1994), juntamente con historiadores, analistas culturales, ensayistas y escritores de ambos sexos. Esta narrativa busca responder a la pregunta más general sobre cómo se transmiten y difunden, desde un centro avanzado, las instituciones y la experiencia vital de la modernidad y cómo se reciben, adaptan y experimentan en las regiones intermedias y marginales (Braudel, 1994: 97-101). Esta cuestión se ha vuelto crucial desde el momento en que la globalización (v. GLOBALIZACIÓN/MUNDIALIZACIÓN) está sirviendo de acelerador y multiplicador de la modernización alrededor del mundo.

¿En qué consiste, entonces, dicha versión latinoamericana estándar? Básicamente, en una interpretación de la modernidad vista desde los dispositivos —la ciudad, el mercado, la escuela, la esfera privada, el consumo, los MEDIOS DE COMUNICACIÓN DE MASAS; en general, por tanto, desde las mediaciones (Martín-Barbero, 1999; 1987)— como una experiencia de heterogeneidad cultural (Brunner, 1994; 1992) que se constituye por vía de múltiples hibridaciones de significados (v. HIBRIDACIÓN) (García Canclini, 1993; 1989).

La particular recepción latinoamericana de la modernidad da lugar a ciertas experiencias típicas de relación con la modernidad central. En un extremo, ésta se impone por ausencia, obligando a la periferia a asumirla como un simulacro; la historia se vuelve un baile de máscaras (Paz, 1992). La idea subyacente es que América latina no puede tener una verdadera modernidad (o sea, la modernidad central), pues le faltan los antecedentes intelectuales y las instituciones que le dieron origen en Europa. Dicho déficit histórico conduciría a una experiencia de la modernidad como disfraz que encubre y disimula. Escuchemos a Octavio Paz (1979: 64): «Realidades enmascaradas: comienzo de la inautenticidad y la mentira, males endémicos de los países latinoamericanos. A principios del siglo XX estábamos ya instalados en plena pseudomodernidad: ferrocarriles y latifundismo, constitución democrática y un caudillo dentro de la mejor tradición hispanoárabe, filósofos positivistas y caciques precolumbinos, poesía simbolista y analfabetismo».

Según esta visión, la modernidad nos viene impuesta desde afuera y, en el proceso de adaptarnos a ella, se generan simulacros y distorsiones. La periferia imita al centro. Le pide prestado un traje histórico que le viene mal y la desfigura. Es una perspectiva emparentada con las teorías de la dependencia y el imperialismo cultural, así como con las corrientes académicas que, en su momento, analizaron la COMUNICACIÓN como un proceso unidireccional y sus efectos sobre las naciones y las personas como una verdadera jaula simbólica.

En el extremo opuesto, la periferia dialoga con los temas de la modernidad central y global como propios. Es decir, se los apropia, ya sea con imaginación, con irreverencia, mediante adaptación o la adopción receptiva; sin meramente imitarlos o simularlos sino en comunicación directa con ellos. Evidentemente, no se trata de una comunicación libre de trabas ni distorsiones, desde el momento en que opera a través de las estructuras y los dispositivos de la desigual distribución mundial del capital, el conocimiento y las tecnologías (Brunner, 1998). Es una modernidad de inscripciones múltiples y ya no sólo una de «doble inscripción», de la que habla Beatriz Sarlo (1988: 44, 48) a propó-

sito de Borges: «europeo acriollado, hombre con origen; ciudadano del mundo y al mismo tiempo de una patria que limita estrictamente con Buenos Aires. [...] Vinculado con esto, un principio que Borges proclama: la originalidad no es un valor». Esta última frase podría estar inscripta en el umbral de la modernidad latinoamericana. Sugiere que ella puede «leerse» solamente como expresión de una intertextualidad; es un producto de transferencias, citas, apropiaciones, adquisiciones, pillajes incluso; un gran y desordenado proceso de acumulación cultural a partir de medios precarios y ricos, complejas mediaciones. Y, a partir de allí, una apertura a lo universal. «Pero, ¿cuál es la universalidad postulada? Precisamente la que cultivará Borges desde entonces: colocarse, con astucia, en los márgenes, en los repliegues, en las zonas oscuras, de las historias centrales. La única universalidad posible para un rioplatense.» Al mismo tiempo, Borges elabora los mecanismos de su ficción que le permiten participar en la universalidad: «citas, traducciones, versiones desviadas, falsificaciones» (Sarlo, 1988: 49), mecanismos similares, por tanto, a los dispositivos culturales que América latina emplea para participar en las corrientes de la modernidad contemporánea. Esta visión se encuentra emparentada con las teorías de la globalización, de las modernidades múltiples (Daedalus, 2000) y con las corrientes hermenéuticas (v. HERMENÉUTICA Y CIENCIAS SOCIALES) de la comunicación y el análisis cultural. Sus sostenedores son criticados por el sector que sospecha de los simulacros de la modernidad latinoamericana pero, en cambio, suelen posicionarse exitosamente en el mercado de los analistas simbólicos (Reich, R., 1992), en particular, de las consultorías internacionales y del *applied knowledge management*.

Entre ambas visiones se despliega un amplio abanico de posiciones discursivas sobre la modernidad latinoamericana. Aquí destacaremos el «macondismo» y el «marianismo» cerca del polo del simulacro y, del otro lado, próximas al polo de integración a la modernidad global, dos visiones opuestas sobre ésta y su futuro.

Macondismo y *marianismo* son fuentes importantes de la escuela del simulacro. *Macondismo* sería una manera de manifestar «lo misterioso, o mágico-real, de América latina; su esencia innombrable por las categorías de la razón y por la cartografía política, comercial y científica de los modernos» (Brunner, 1994, especialmente apartados 8 y 10.1, pp. 63-64 y 67-68, respectivamente). Una estrategia intelectual, por ende, destinada a subrayar nuestra diferencia esencial —no nuestra modernidad diferente—; «quiere decir: *no podrán entendernos (a los latinoamericanos) fácilmente*», admonición dirigida ante todo al mercado académico del norte, donde la divisa de la *différance* se cotiza en alza, pues existe, como dice Nelly Richard (1994: 220-222) a propósito de la difusión del «léxico posmoderno de la crisis de la centralidad», una positiva resignificación de «lo marginal» y, en esa misma medida, una «revalorización cultural de la periferia». Quiere decir, también: *modernidad: no te aceptaremos fácilmente!* Es decir, un específico sentimiento de rechazo, malestar y desajuste frente a la modernidad y sus riesgos. En el fondo, se trata de un escamoteo de la historia que, como bien señala Halperin Donghi (1987a: 277-294), ocurre simultáneamente en la literatura mágico-realista y en las ciencias sociales latinoamericanas de la década de 1970. A pesar de lo difundido de este sentimiento en círculos intelectuales, artísticos, académicos y políticos de la región nadie, sin embargo, confiesa de buen grado navegar en las corrientes del *macondismo*. Más que de una escuela de pensamiento se trata en consecuencia de una perspectiva, un estilo, un «momento» que aparece en los análisis culturales latinoamericanos, con mayor o menor énfasis según los autores.

El *marianismo* debe su denominación al sincretismo religioso de la sociedad novohispana y al papel central que allí desempeña el culto mariano. Como bien señala Octavio Paz (1979: 48), «la creación más compleja y singular de la Nueva España no fue individual sino colectiva y no pertenece al orden artístico sino al religioso: el culto a la Virgen de Guadalupe» (véase García de la Huerta, 1999, Reflexión Decimotercera dedicada a «Alcances sobre el Marianismo»), por su lado, postula que la cultura latinoamericana tiene un sustrato católico-barroco constituido durante los siglos XVI y

XVII, el cual conformaría un peculiar *ethos* cuyas características esenciales son dos. Primero, es resistente frente a los intentos modernizadores de las elites ilustradas, que fracasarían reiteradamente debido, precisamente, a su iluminismo no sólo ajeno sino contrario a ese *ethos*; afirmación que vale tanto para la empresa jesuita de los siglos XVII y XVIII como para los posteriores experimentos ilustrados, desarrollistas, revolucionario-marxistas o autoritario-monetaristas. Segundo, dicho *ethos* crea su propia síntesis cultural expresada a través de la religiosidad popular, cuya racionalidad es simbólico-dramática antes que instrumental y que, en la escisión cartesiana, permanece por ende del lado de la subjetividad y de los sentimientos. Esta forma de religiosidad sería una de las pocas expresiones auténticas de esa síntesis que permea el conjunto de la cultura latinoamericana, todas sus épocas y todas sus dimensiones: del trabajo al arte, de la política a los estilos de vida (Morandé, 1984). (Para un análisis crítico de esta perspectiva véanse Larraín [1996: cap. 5] y García de la Huerta [1999, Reflexión Decimoprimeras].) En cuanto posición intelectual, el *marianismo* se conecta con el *macondismo* y con otras corrientes «fundamentalistas», tales como el indigenismo y el neoindigenismo. En tanto estrategia en la lucha de posiciones académicas, sus efectos se limitan al CAMPO INTELECTUAL católico principalmente, pero a través de la función cultural más amplia que ejerce la Iglesia se proyectan a lo largo de sus organismos educacionales, organizaciones no gubernamentales y de sociedad civil.

Macondismo y *marianismo* se hallan emparentados y difieren a la vez. Ambos tienen un inevitable fondo romántico. Pero mientras aquél es una construcción secularizada sobre la superposición de la Contrarreforma y la anti-ilustración a las culturas aborígenes, experimento forzado que no sirve para solidificar una nueva identidad, este último, en cambio, interpreta el choque de civilizaciones como un encuentro que lleva a un sincretismo y luego a una síntesis cultural de fondo religioso.

Si consideramos el polo opuesto —el de la modernidad globalizada y conflictivamente integrada— nos encontramos allí con lo que Berman califica como *visiones abiertas* y *visiones*

cerradas de la modernidad, que dan lugar a otros tantos discursos sobre la experiencia de nuestra época.

Las *visiones cerradas* habrían olvidado el modernismo dinámico y dialéctico del siglo XIX en que, como decía Marx, «todo está impregnado de su contrario». En cambio, imponen una aceptación acrítica, de ciego entusiasmo, respecto de la modernidad o, en el otro extremo, su rechazo y condena con gesto resignado. En ambos casos la modernidad se concibe como «un monolito cerrado, incapaz de ser configurado o cambiado por los hombres modernos» (Berman [1982], 1988: 11). Ciertas descripciones neoliberales ingenuas de lo moderno caben en la vertiente del monolitismo optimista. Al monolitismo pesimista, a su turno, corresponden algunas descripciones venidas del progresismo y, paradójicamente, también del neoconservadurismo. Ambos ven en la modernidad un «callejón sin salida» donde el capitalismo avanzado habría terminado por borrar «cualquier alternativa concebible al *statu quo* imperial de un capitalismo de consumo» (Anderson, 1988: 113-114). Para una lúcida crítica neoconservadora de la modernidad, véase Bell (1977).

Por el contrario, las *visiones abiertas* conservan una aguda conciencia de las dos caras de la modernidad: su impronta creativa y transformadora por una parte y su carácter destructivo por la otra. Sobre esa base buscan mantener en alto los ideales modernos y completar su proyecto inconcluso (Habermas, 1988), o abrir las compuertas hacia modernidades múltiples (Daedalus, 2000), o convocar «a las personas en la multitud que están empleando y estirando sus poderes vitales, su visión, cerebro y coraje [para] generar fuentes y espacios de significado, de libertad, dignidad, belleza, gozo y solidaridad» (Berman, 1988a: 128, 129).

Al comenzar el siglo XXI, predomina entre los grupos dirigentes latinoamericanos la *visión cerrada* sobre la *abierta*. Se ha identificado la modernidad con los aspectos amenazantes de la globalización, lo cual ha difundido un estado de ánimo conservador incluso entre grupos progresistas. Se ha confundido la modernidad con el irresistible avance del mercado capitalista, con lo cual ella aparece como una maquina-

ria desbocada, ajena a las motivaciones y fines humanos. Se cree, en suma, que «vivimos el fin del futuro como idea rectora de nuestra civilización» (Paz, 1992: 439). Mientras tanto, el pueblo de América latina —de Lima a Tijuana, de Managua a Guayaquil, de San Pablo a Santiago de Chile— va incorporándose gradual y contradictoriamente a la modernidad: a través del voto y la televisión, de la escuela y los *mall*, de las ciudades y sus enfermedades, del turismo y las migraciones, de las nuevas tecnologías y el desempleo. Al contrario de lo que alguna vez se dijo sobre el siglo XIX latinoamericano, ahora nuestras actitudes vitales están cambiando, mas no nuestras ideas y nuestras leyes. Y la *inteligentsia* parece atemorizada frente al futuro justo en el mismo momento en que las masas se incorporan conflictiva e inexorablemente a la sociedad moderna.

Lecturas sugeridas

- BERMAN, M. ([1982], 1988), *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, México, Siglo XXI.
- BRUNNER, J. J. (1992), *América Latina: cultura y modernidad*, México, Grijalbo.
- HERLINGHAUS, H. y WALTER, M. (eds.) ([1994], 2000), *Posmodernidad en la periferia. Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*, Berlín, Astrid Langer Verlag.
- LARRAÍN, J. (1996), *Modernidad, razón e identidad en América Latina*, Barcelona-Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello.
- MARTÍN-BARBERO, J. (1999), *Contemporaneidad latinoamericana y análisis cultural*, Madrid, Iberoamericana.

José Joaquín Brunner

MODERNISMO

La mayor dificultad para definir el modernismo radica en que el término ha sido utilizado de manera muy distinta según las tradiciones nacionales o lingüísticas. La historia y el uso del término «modernista» varía según estas tradiciones, que aquí llamaremos *dominios*: en el hispanoamericano se refiere al movimiento artístico de fines del siglo XIX, mientras que en el italiano el término tiene un carácter despecti-

vo que indica modernolatría (Calinescu [1987], 1991: 86). A su vez, en el Brasil designa los movimientos vanguardistas (v. VANGUARDIAS) que se iniciaron en 1922 y todos los intentos renovadores que siguieron. En los últimos años, el uso que ha predominado en los estudios críticos es el que ha tenido en la tradición de lengua inglesa: aunque en la década de 1920 los vanguardistas utilizaban el término *modernism* para referirse a sus propios movimientos, durante la década de 1950 el término comenzó a definir, retrospectivamente, un canon de obras y autores que se remontaba a fines del siglo XIX y que se continuaba hasta ese momento, al que se denominó *high modernism* (con Henry James y Virginia Woolf como figuras fundacionales, este canon tuvo en el poeta y crítico T. S. Eliot a su representante más prestigioso). Según esta construcción historiográfica, el modernismo surgió hacia 1890 y se continuó, por lo menos, hasta la década de 1960. Para Arthur Danto, «el modernismo es una nueva totalidad cultural que duró aproximadamente ochenta años, desde 1880 hasta 1965» (Danto [1997], 1999: 83; cf. también Anderson, 2000: 123).

ENSAYO DE DEFINICIÓN

Según la distinción de Marshall Berman (seguida por Jürgen Habermas y García Canciani, entre otros), mientras la MODERNIDAD es una experiencia social situada en una etapa histórica y la *modernización* se refiere básicamente a los procesos de transformación social, política, económica e institucional, el *modernismo* designa las manifestaciones culturales y artísticas que se vinculan con esos cambios y con esas experiencias en una relación de permanente tensión: crítica y negociación, resistencia e intercambio, exterioridad e inmediatez. «Es irónico y contradictorio, polifónico y dialéctico —escribe Berman a propósito de la actitud de los modernistas—, denunciar la vida moderna en nombre de los valores que la propia modernidad ha creado» (Berman [1982], 1988). Sin embargo, esta contradicción se atenúa, sin llegar a disolverse, si pensamos que el modernismo utilizó los valores de la modernización (novedad, fragmentación, racionalidad, emanci-

pación) pero *mediatizados por la forma artística*. Por forma entendemos no sólo los procedimientos y las técnicas de las obras sino también las prácticas sociales específicas del campo artístico.

Los primeros artistas que señalan el umbral de la modernidad estética son principalmente Charles Baudelaire, Gustave Flaubert y Edouard Manet. En sus escritos, Baudelaire rechaza la idea de belleza tradicional y natural y plantea que la belleza de la modernidad está en «lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente», ubicándola así en el terreno de lo artificial. Baudelaire fue el primero que entendió que los procesos de modernización producían nuevas experiencias y percepciones que exigían una actitud diferente del artista y modificaban —de un solo golpe— el concepto tradicional de belleza (y, en términos más generales, el concepto mismo de valor, como algo que ya no viene dado por la tradición sino que se debe legitimar desde la actualidad o desde la contingencia) (Benjamin [1939], 1980; Frisby, 1992: 41-62). En el caso de Flaubert, nos encontramos, según palabras de Roland Barthes, ante el escritor que «constituyó definitivamente a la Literatura como objeto, por el advenimiento de un valor-trabajo» (Barthes, 1973: 14). La obsesión de Flaubert por los procedimientos narrativos es un buen ejemplo del artista que reflexiona sobre su contexto con los medios que le entrega la escritura literaria (y que, con su trabajo, renueva y modifica). En el caso de Manet, más que su introducción de escenas urbanas (una verdadera innovación), lo que le ha interesado a la lectura modernista canónica, como la que hacen Georges Bataille o André Malraux, fue su «indiferencia al tema», su «rechazo de todo valor extranjero a la pintura», su tratamiento de la materia pictórica («manchas, colores, movimientos») y su divorcio del público y del gusto oficial (Bataille, 1994).

Aquellos aspectos que se observan en estos y en otros autores contemporáneos, como es el caso de las posturas antiburguesas y antiinstitucionales (el artista bohemio, el dandy que cultiva la artificialidad en su propia persona), las relaciones conflictivas con el receptor (v. RECEPCIÓN) —desde el «hipócrita lector» baudeliano al Salón de los Rechazados en las artes plásticas— y la experimentación con nuevas for-

mas —el poema en prosa, las nuevas técnicas narrativas, la búsqueda de temas modernos—, se fortalecen con la progresiva constitución del CAMPO INTELECTUAL, y hacia fines del siglo XIX puede hablarse de un arte modernista en casi toda Europa y en algunas culturas urbanas periféricas como las de algunos países latinoamericanos.

En la esfera de los procedimientos, el modernismo privilegia la novedad y la experimentación, ataca las convenciones del realismo y abandona la narrativa lineal en literatura, la perspectiva monocéntrica en artes plásticas y la tonalidad en música. Eugene Lunn señala como rasgos principales la «autoconciencia o autorreflexión estética» del artificio contra la representación realista, la «simultaneidad, yuxtaposición o montaje» contra las narrativas lineales y la obra cerrada y orgánica, la «paradoja y la ambigüedad» frente a la declinación de las certezas religiosas, filosóficas y científicas, y finalmente el «desvanecimiento del sujeto o de la personalidad individual integrada» (Lunn, 1986: 47-50). Por su parte, Edward Said destaca que los *hallmarks* de la cultura modernista son «autoconciencia, discontinuidad, autorreferencialidad e ironía corrosiva» (Said, 1994: 188).

Todas estas características pueden agruparse en dos grandes tendencias que predominan en la historia del modernismo. Según Carl Schorske, en la Viena *fin-de-siècle* convivían dos modernismos en una frágil síntesis que se quebró cuando el imperio austro-húngaro, con sus formas aristocráticas, entró en crisis en un mundo que se modernizaba inexorablemente: el modernismo de tradición iluminista, basado en la confianza en las leyes y la palabra ética, y representado por la universidad y una clase media que apreciaba la cultura estética; y un modernismo de raigambre barroca y esteticista, que era adicto a lo placentero y sensual y estaba representado por el teatro, que hacía mediados del siglo XIX logra convertirse en un medio aristocrático en el que se representan valores burgueses. Esta tensión entre universidad y teatro es la característica del modernismo vienés (Schorske [1961], 1981: «Introducción»; 1999: 11). A este último tipo de modernismo lo podemos llamar *esteticista* y constituye la variante más conocida. El otro, en cambio, puede ser denominado