

¿Modernismo sin modernización?

NÉSTOR GARCÍA CANCLINI

Este artículo hablará un poco de la postmodernidad, pero más que nada de ciertos malentendidos sobre las relaciones entre modernismo cultural y modernización social que han llevado a que la reacción más frecuente ante los debates sobre lo postmoderno sea la subestimación irónica. ¿Para qué nos vamos a andar preocupando por la postmodernidad si en nuestro continente los avances modernos no han llegado del todo ni a todos? No hemos tenido una industrialización sólida, ni una tecnificación extendida de la producción agraria, ni un ordenamiento sociopolítico basado en la racionalidad formal y material que, según leemos de Kant a Weber, se habría convertido en el sentido común de occidente, el modelo de espacio público donde los ciudadanos convivirían democráticamente y participarían en la evolución social. Ni el progresismo evolucionista, ni el racionalismo democrático han sido entre nosotros causas populares.

“¿Cómo hablar de postmodernidad desde el país donde surge Sendero Luminoso, que tiene tanto de premoderno?” —preguntaba hace poco Henry Pease García.¹ Las contradicciones pueden ser distintas en otros países, pero existe la impresión generalizada de que, si bien el liberalismo y su régimen de representatividad parlamentaria llegaron a las constituciones, carecemos de una cohesión social y de una cultura política modernas suficientemente asentadas como para que nuestras sociedades sean gobernables. Los caudillos siguen manejando las decisiones políticas sobre la base de alianzas informales y relaciones silvestres de fuerza. Los filósofos positivistas y luego los científicos sociales modernizaron la vida universitaria, dice Octavio Paz, pero el caciquismo, la religiosidad y la manipulación comunicacional conducen el pensamiento de las masas. Las élites cultivan la poesía y el arte de vanguardia, mientras las mayorías son analfabetas.²

La modernidad suele ser vista como una máscara, un simulacro urdido por las élites y los aparatos estatales, sobre todo los que se ocupan del

¹ Henry Pease García, “La izquierda y la cultura de la posmodernidad”, en *Proyectos de cambio. La izquierda democrática en América Latina*, Caracas, Editorial Nueva Sociedad, 1988, p. 166.

² Octavio Paz, *El ogro filantrópico*, México, Joaquín Mortiz, 1979, p. 64.

arte y la cultura, pero que por lo mismo los vuelve irrepresentativos e inverosímiles. Las oligarquías liberales de fines del siglo XIX y principios del XX habían hecho como que constituían Estados, pero sólo ordenaron algunas áreas de la sociedad para promover un desarrollo subordinado e inconsistente; hicieron como que formaban culturas nacionales, y apenas construyeron culturas de élite dejando fuera a enormes poblaciones indígenas y campesinas que hacen notar su exclusión en mil revueltas y en la migración que "trastorna" las ciudades. Los populismos hicieron como que incorporaban a esos sectores excluidos, pero su política distribucionista en lo económico y lo cultural, sin cambios en la estructura, fue revertida en pocos años o se diluyó en clientelismos demagógicos.

¿Para qué seguir haciendo como que tenemos Estado, pregunta el escritor José Ignacio Cabrujas, cuando lo consulta la Comisión Presidencial para la Reforma del Estado Venezolano, si el Estado "es un esquema de disimulos". Venezuela, explica, se fue creando como un campamento, habitado primero por tribus errantes y luego por españoles que la usaron como sitio de paso en la búsqueda del oro prometido, hacia Potosí o el Dorado. Con el progreso lo que se hizo fue convertir el campamento en un gigantesco hotel, en el que los pobladores se sienten huéspedes y el Estado un gerente "en permanente fracaso a la hora de garantizar el confort de sus huéspedes". "Vivir, es decir, asumir la vida, pretender que mis acciones se traducen en algo, moverme en un tiempo histórico hacia un objetivo, es algo que choca con el reglamento del hotel, puesto que cuando me alojo en un hotel no pretendo transformar sus instalaciones, ni mejorarlas, ni adaptarlas a mis deseos. Simplemente las uso." En algún momento se pensó que era necesario un Estado capaz de administrarlo, un conjunto de instituciones y leyes para garantizar un mínimo de orden, "ciertos principios elegantes, apolíneos más que elegantes, mediante los cuales íbamos a pertenecer al mundo civilizado". "Habría sido más justo inventar esos artículos que leemos siempre al ingresar en un cuarto de hotel, casi siempre ubicados en la puerta. 'Cómo debe vivir usted aquí', 'a qué hora debe marcharse', 'favor, no comer en las habitaciones', 'queda terminantemente prohibido el ingreso de perros en su cuarto', etcétera, etcétera, es decir un reglamento pragmático y sin ningún melindre principista. 'Este es su hotel, disfrútelo y trate de echar la menos vaina posible', podría ser la forma más sincera de redactar el primer párrafo de la Constitución Nacional".³

¿Cómo explicar este desacuerdo entre los Estados modernos latinoamericanos, las sociedades a las que corresponden y su cultura política? ¿Cuál es el lugar de la cultura profesional y de la cultura cotidiana en el desarrollo real de nuestros países? El debate internacional sobre la modernidad y su cultura nos ayuda a profundizar en este malestar o estado de sos-

³ José Ignacio Cabrujas, "El Estado del disimulo", en *Heterodoxia y Estado. 5 respuestas, Estado y Reforma*, Caracas, 1987, pp.

pecha. Vamos a retomar algunas investigaciones históricas y sociológicas sobre la cultura latinoamericana producidas en los últimos años, en las que comienza a elaborarse una visión diferente de los vínculos entre modernismo y modernización. Pero antes debemos establecer algunas pautas acerca de lo que hoy entendemos por modernidad.⁴

QUÉ SIGNIFICA SER MODERNOS

Creemos posible resumir las interpretaciones que hoy se dan sobre la modernidad diciendo que la constituyen cuatro movimientos básicos: un proyecto emancipador, un proyecto expansivo, un proyecto renovador y un proyecto democratizador.

Por proyecto emancipador entendemos la secularización de los campos culturales, la producción autoexpresiva y autorregulada de las prácticas simbólicas, su desenvolvimiento en mercados autónomos. Forman parte de este movimiento emancipador la racionalización de la vida social y el individualismo creciente, sobre todo en las grandes ciudades.

Denominamos proyecto expansivo a la tendencia de la modernidad que busca extender el conocimiento y la posesión de la naturaleza, la producción, la circulación y el consumo de los bienes. En el capitalismo, la expansión está motivada por el incremento del lucro; pero la encontramos también en países socialistas donde manifiesta su sentido, más allá de todo impulso mercantil, como descubrimientos científicos, desarrollo industrial, crecimiento demográfico, y aun en corrientes alternativas de las sociedades capitalistas que promueven una concepción expansiva de la evolución humana.

El proyecto renovador abarca dos aspectos, con frecuencia complementarios: por una parte, la persecución de un mejoramiento e innovación incansantes propios de una relación con la naturaleza y la sociedad liberada de toda prescripción sagrada sobre cómo debe ser el mundo; por otra, la necesidad de reformular una y otra vez los signos de distinción que el consumo masificado desgasta.

Llamamos proyecto democratizador al movimiento de la modernidad que confía en la educación, la difusión del arte y los saberes especializados, para lograr una evolución racional y moral. Se extiende desde la Ilustración hasta la UNESCO, desde el positivismo hasta los programas educativos, los de popularización de la ciencia y la cultura emprendidos por gobiernos liberales y socialistas.

⁴ Este texto forma parte de un libro en preparación, en el que discutimos las interpretaciones filosóficas y sociológicas de la modernidad (entre otras, las de Habermas, Bourdieu, Becker y Lyotard) y sus implicaciones para el debate latinoamericano sobre las interrelaciones entre lo culto, lo popular y lo masivo. Aquí nos limitamos casi exclusivamente a la constitución de la modernidad en la cultura de élite.

Estos cuatro proyectos, al desarrollarse, a menudo se han vuelto contradictorios. Los desgarramientos de las vanguardias artísticas, por ejemplo el constructivismo y la Bauhaus, que llevaron al extremo la realización simultánea de varios de estos proyectos, atestiguan la dificultad de compatibilizarlos. Pero es en América Latina, más que en Europa, donde la modernidad pareciera una empresa fallida. Los movimientos culturales que quieren combinar su vocación emancipadora y renovadora con la democratización de sus nuevas experiencias, al tener que realizarse en lucha contra resabios oligárquicos y autoritarios, en medio de una expansión mercantil inestable o caótica, se diluyen a menudo en un manojito disperso de promesas parcial o fugazmente cumplidas.

Para explicar estas frustraciones nos parece necesario distinguir entre la *modernidad* como etapa histórica, la *modernización* como proceso social que trata de ir construyendo la modernidad, y los *modernismos*, o sea los proyectos culturales que se relacionan con diversos momentos de desarrollo del capitalismo.⁵ Analizar estos tres aspectos, tomando en América Latina como unidad de análisis, puede ser una tarea demasiado vasta y engañosamente uniformadora. Ni la modernización ni los modernismos se desarrollaron del mismo modo en todos los países del continente. Hay, pese a eso, importantes rasgos comunes y procesos históricos simultáneos, así como una ubicación conjunta diferencial de la región en el mercado económico y simbólico internacional, que vuelven útil hablar de América Latina en forma global.

La hipótesis más frecuente en la literatura sobre la modernidad latinoamericana puede resumirse así: hemos tenido un modernismo exhuberante con una modernización deficiente. Ya vimos esa posición en las citas de Paz y Cabrujas. Circula en otros ensayos, y aparece documentada en investigaciones históricas y sociológicas. La modernización llega tarde y queda crónicamente incompleta en nuestros países. Puesto que fuimos colonizados por las naciones europeas más atrasadas, sometidos a la contrarreforma y otros movimientos antimodernos, sólo con la independencia pudimos iniciar la actualización de nuestras sociedades. Desde entonces, hubo olas de modernización: a fines del xix y principios del xx, impulsadas por las oligarquías progresistas, la alfabetización masiva y los intelectuales europeizados; entre los años veinte y treinta de este siglo por el aporte de migrantes y el ascenso democratizador de sectores medios y liberales; desde los cuarenta, por la industrialización y el crecimiento urbano.

Pero estos movimientos no lograron desarrollar plenamente las opera-

⁵ Adoptamos parcialmente la distinción hecha por Marshall Berman entre estos tres términos. No compartimos su limitación de la modernidad a una "experiencia", porque reduce a un evanescente "torbellino de desintegración y renovación, de lucha y contradicción, de ambigüedad y angustia perpetuas" lo que tiene rasgos más objetivos (cf. Marshall Berman, *All that is solid melts into air. The experience of modernity*, Nueva York, Simon and Schuster, 1982, p. 11).

ciones de la modernidad europea. No pudieron formar mercados autónomos para cada campo artístico, ni consiguieron una profesionalización extensa de artistas y escritores, ni fueron acompañadas por un desarrollo económico capaz de sustentar los esfuerzos de renovación experimental y democratización cultural.

Algunas comparaciones son rotundas. En Francia, el índice de alfabetización, que era del 30% en el antiguo régimen, sube al 60% en 1860 y al 90% en 1890. La producción media anual de libros, que en 1850 era de 7 658, pasa en 1889 a 14 849. Los 500 periódicos publicados en París en 1860 se convierten en 2 000 para 1890. En 1836, entre todos los diarios de la capital francesa sumaban 70 000 ejemplares; a fin de siglo, sólo *Le Petit Parisien* imprimía 775 000. Inglaterra, a principios del siglo xx, tenía un 97% de alfabetización; el *Daily Telegraph* duplicó sus ejemplares entre 1860 y 1890, llegando a 300 000; *Alicia en el país de las maravillas* vendió 150 000 copias entre 1865 y 1898. Se crea, de este modo, un doble espacio cultural. Por una parte, el de circulación restringida, con ocasionales ventas numerosas, como la novela de Lewis Carroll, en el que se desarrollan la literatura y las artes; por otro lado, el de amplia difusión, protagonizado en las primeras décadas del siglo xx por los diarios, que inician la formación de públicos masivos para el consumo de textos.

Es muy distinto el caso del Brasil, señala Renato Ortiz.⁶ ¿Cómo podían tener los escritores y artistas un público específico si en 1890 había un 84% de analfabetas, en 1920 un 75% y aún en 1940, un 57%? El tiraje medio de una novela era hasta el año 1930 de mil ejemplares, y un *best seller* como *Urupês* vendió en 1918 ocho mil. Durante varias décadas más los escritores no pueden vivir de la literatura; deben trabajar como docentes, funcionarios públicos o periodistas, lo cual crea relaciones de dependencia del desarrollo literario respecto de la burocracia estatal y el mercado informacional de masas. Por eso, concluye, en el Brasil no se produce una distinción clara, como en las sociedades europeas, entre la cultura artística y el mercado masivo, ni sus contradicciones adoptan una forma tan antagónica.⁷

Trabajos sobre otros países latinoamericanos muestran un cuadro semejante. Como la modernización y democratización abarcan a una pequeña minoría, es imposible constituir mercados simbólicos donde puedan crecer campos culturales autónomos. Si ser culto en el sentido moderno es, ante todo, ser letrado, en Chile eso era posible para un 10% a mediados del siglo xix y para la mitad de la población en 1920. Esa selección se estrechaba en las instancias superiores del sistema educativo, las que verdaderamente dan acceso a lo culto moderno: en 1929, sólo el 7% de los matriculados en la enseñanza secundaria era admitido en la univer-

⁶ Renato Ortiz, *A moderna tradição brasileira*, São Paulo, Brasiliense, 1988, pp. 23-28. En este libro figuran las cifras precedentes.

⁷ *Idem*, p. 29.

sidad. Una “constelación tradicional de élites”, dice Brunner, exige pertenecer a la clase dirigente para participar en los salones literarios, escribir en las revistas culturales y aun en los diarios. La hegemonía oligárquica se asienta en divisiones de la sociedad que limitan su expansión moderna, “opone al desarrollo orgánico del Estado sus propias limitaciones constitutivas (la estrechez del mercado simbólico y el fraccionamiento hobbesiano de la clase dirigente). En estas condiciones el Estado —que hacia 1830 se había originado como una metáfora institucional para racionalizar la obediencia en un país formalmente independiente— evoluciona continuamente como aparato de orden a disposición de la clase dirigente y adquiere, por agregación, instrumentos de acción para intervenir en la sociedad. El Estado administra y distribuye el ingreso generado por el sector exportador, se vuelve educador, otorga franquicias. Todo en función de una clase que se ha separado político-culturalmente del resto de la sociedad y que está impedida de captar su fermentación”.⁸

Modernización con expansión restringida del mercado, democratización para minorías, renovación de las ideas pero con baja eficacia en los procesos sociales. Los desajustes entre modernismo y modernización son útiles a las clases dominantes para preservar su hegemonía, y a veces no tener que preocuparse por justificarla, para ser simplemente clases dominantes. En la cultura escrita, lo lograron limitando la escolarización y el consumo de libros y revistas. En la cultura visual, mediante tres operaciones que hicieron posible a las élites restablecer una y otra vez, ante cada avance modernizador, su concepción aristocrática: *a*) espiritualizar la *producción* cultural bajo el aspecto de creación artística, con la consecuente división entre arte y artesanías; *b*) congelar la *circulación* de los bienes simbólicos en colecciones, concentrándolos en museos, palacios y otros centros exclusivos; *c*) proponer como única forma legítima de *consumo* de estos bienes esa modalidad (también espiritualizada y congelada, hierática) de recepción que consiste en contemplarlos.

Si ésta era la cultura visual que reproducían las escuelas y los museos, ¿qué podían hacer las vanguardias? ¿Cómo representar de otro modo —en el doble sentido de convertir la realidad en imágenes y ser representativos de ella— a sociedades heterogéneas, con tradiciones culturales diversas que conviven y se contradicen todo el tiempo, con racionalidades distintas, asumidas desigualmente por diferentes sectores? ¿Es posible impulsar proyectos de modernización cultural cuando la modernización socio-económica es retaceada? Algunos historiadores del arte concluyen entonces que los movimientos innovadores fueron “trasplantes”, “injertos”, desconectados de nuestra realidad. En Europa “el cubismo y el futurismo corresponden al entusiasmo admirativo de la primera vanguardia ante las

⁸ José Joaquín Brunner, “Cultura y crisis de hegemonías”, en J. J. Brunner y G. Catalán, *Cinco estudios sobre cultura y sociedad*, Santiago de Chile, FLACSO, 1985, p. 32.

transformaciones físicas y mentales provocadas por el primer auge maquinista; el surrealismo es una rebelión contra las alienaciones de la era tecnológica; el movimiento concreto surge junto con la arquitectura funcional y el diseño industrial con intenciones de crear programada e integralmente un nuevo hábitat humano; el informalismo es otra reacción contra el rigor racionalista, el ascetismo y la producción en serie de la era funcional, corresponde a una aguda crisis de valores, al vacío existencial provocado por la segunda guerra mundial". "Nosotros hemos practicado todas estas tendencias en la misma sucesión que en Europa, sin haber entrado casi en el 'reino mecánico' de los futuristas, sin haber llegado a ningún apogeo industrial, sin haber ingresado plenamente en la sociedad de consumo, sin estar invadidos por la producción en serie ni coartados por un exceso de funcionalismo; hemos tenido angustia existencial sin Varsovia ni Hiroshima".⁹

Antes de cuestionar esta comparación, quiero decir que yo también la cité —y desarrollé— en un libro publicado en 1977.¹⁰ Entre otros desacuerdos que ahora tengo con ese texto, por los cuales ya no se reedita, están los surgidos de una visión más compleja sobre la modernidad latinoamericana.

¿Por qué nuestros países cumplen mal y tarde con el modelo metropolitano de modernización? ¿Sólo por la dependencia estructural a que nos condena el deterioro de los términos del intercambio económico, por los intereses mezquinos de clases dirigentes que resisten la modernización social y se visten con el modernismo para conservar sus privilegios? En parte, el error de estas interpretaciones surge de medir nuestra modernidad con imágenes optimizadas de cómo sucedió ese proceso en los países centrales. Hay que revisar, primero, si efectivamente existen tantas diferencias entre la modernización europea y la nuestra. La segunda cuestión es averiguar si la visión de una modernidad latinoamericana reprimida y postergada, cumplida con una dependencia mecánica de las metrópolis, es tan cierta y tan disfuncional como los estudios sobre nuestro "atraso" acostumbran declarar.

EL CONTINENTE DEL "SEMI"

Un buen camino para repensar estas cuestiones pasa por un artículo de Perry Anderson que, sin embargo, al hablar de América Latina, reitera la tendencia a ver nuestra modernidad como un eco diferido y deficiente de

⁹ Saúl Yurkievich, "El arte de una sociedad en transformación", en Damián Bayón (relator), *América Latina en sus artes*, México, Unesco-Siglo XXI, 1974, 5ª edición, p. 179.

¹⁰ Néstor García Canclini, *Arte popular y sociedad en América Latina*, México, Grijalbo, 1977.

los países centrales.¹¹ Sostiene que el modernismo literario y artístico europeo tuvo su momento alto en las tres primeras décadas del siglo xx, y luego persistió como "culto" de esa ideología estética, sin obras ni artistas del mismo vigor. La transferencia posterior de la vitalidad creativa a nuestro continente se explicaría porque "en el tercer mundo, de modo general, existe hoy una especie de configuración que, como una sombra, reproduce algo de lo que antes prevalecía en el primer mundo. Oligarquías precapitalistas de los más variados tipos, sobre todo las de carácter fundiario, son allí abundantes; en esas regiones, donde hay desarrollo capitalista, es, de modo típico, mucho más rápido y dinámico que en las zonas metropolitanas, pero por otro lado está infinitamente menos estabilizado o consolidado; la revolución socialista ronda esas sociedades como permanente posibilidad, ya de hecho realizada en países vecinos —Cuba o Nicaragua, Angola o Vietnam. Fueron estas condiciones las que produjeron las verdaderas obras maestras de los años recientes que se adecuan a las categorías de Berman: novelas como *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, o *Midnight's Children*, de Salman Rushdie, en Colombia o la India, o películas como *Yol*, de Yilmiz Güney, en Turquía".

Es útil esta larga cita porque muestra la mezcla de observaciones acertadas con distorsiones mecánicas y presurosas desde las que a menudo se nos interpreta en las metrópolis y que demasiadas veces repetimos como sombras. No obstante, el análisis de Anderson sobre las relaciones entre modernismo y modernidad es tan estimulante que lo que menos interesa es criticarlo.

Quitemos lo torpe primero para poder ir al núcleo. Incomoda esa retardada manía que ya casi nadie mantiene en los países del tercer mundo: la de hablar de tercer mundo y envolver en el mismo paquete a Colombia, la India y Turquía. La segunda molestia deriva de que se pretenda que *Cien años de soledad*, esa coquetería deslumbrante con los estereotipos metropolitanos (y de cierta cultura oficial latinoamericana) sobre nuestro supuesto realismo maravilloso sea *el* síntoma de nuestro modernismo. La tercera es reencontrar en uno de los textos más inteligentes que ha dado el debate sobre la modernidad el rústico determinismo según el cual ciertas condiciones socioeconómicas "produjeron" las obras maestras del arte y la literatura.

Aunque este residuo mecanicista infecta varios tramos del artículo de Anderson, hay en él exégesis más sutiles. Una es que el modernismo cultural no expresa la modernización económica, como lo demuestra que su propio país, la Inglaterra precursora de la industrialización capitalista, que dominó el mercado mundial durante cien años, "no [produjera] nin-

¹¹ Perry Anderson, "Modernidade e revolução", en *Novos Estudos*, 14 de febrero de 1986. Originalmente, fue publicado en *New Left Review*, 144, marzo-abril de 1984.

gún movimiento nativo de tipo modernista virtualmente significativo en las primeras décadas de este siglo". Los movimientos modernistas surgen en la Europa continental, no donde ocurren cambios modernizadores *estructurales*, dice Anderson, sino donde existen *coyunturas* complejas, "la intersección de diferentes temporalidades históricas". Ese tipo de coyuntura se presentó en Europa "como un campo cultural de fuerza *triangulado* por tres coordenadas decisivas": *a*) la codificación de un academicismo altamente formalizado en las artes visuales y en las otras, institucionalizado por Estados y sociedades en los que dominaban clases aristocráticas o terratenientes, superados por el desarrollo económico pero que aún daban el tono político y cultural antes de la primera guerra mundial; *b*) la emergencia en esas mismas sociedades de tecnologías generadas por la segunda revolución industrial (teléfono, radio, automóvil, etcétera); *c*) la proximidad imaginativa de la revolución social, que comenzaba a manifestarse en la revolución rusa y en otros movimientos sociales de Europa occidental. "La persistencia de los 'anciens régimes' y del academicismo que los acompañaba proporcionó un conjunto crítico de valores culturales contra los cuales podían medirse las fuerzas insurgentes del arte, pero también en términos de los cuales ellas podían articularse parcialmente a sí mismas". El antiguo orden, precisamente con lo que aún tenía de aristocrático, ofrecía un conjunto de códigos y recursos a partir de los cuales intelectuales y artistas, aun los innovadores, veían posible resistir las devastaciones del mercado como principio organizador de la cultura y la sociedad.

Si bien las energías del maquinismo eran un potente estímulo para la imaginación del cubismo parisiense y el futurismo italiano, la fascinación de esos artistas neutralizaba el sentido material de la modernización tecnológica al abstraer las técnicas y los artefactos de las relaciones sociales de producción (Anderson incluye en esta voluntad estetizante y descontextualizadora a los constructivistas rusos, pero éstos insertaron las innovaciones estéticas en la transformación industrial). En suma, dice Anderson, el modernismo europeo floreció en las primeras décadas del siglo en un espacio donde se combinaban "un pasado clásico aún utilizable, un presente técnico aún indeterminado y un futuro político aún imprevisible [...]"; surgió en la intersección de un orden dominante semiaristocrático, una economía capitalista semi-industrializada y un movimiento obrero semi-emergente o semi-insurgente".

Si el modernismo no es la expresión de la modernidad socioeconómica sino el modo en que las élites modernizadoras se hacen cargo de la intersección de diferentes temporalidades históricas y tratan de elaborar con ellas un proyecto global, ¿cuáles son esas temporalidades en América Latina y qué contradicciones genera su cruce? ¿En qué sentido estas contradicciones entorpecieron la realización de los proyectos emancipador, expansivo, renovador y democratizador de la modernidad?

Los países latinoamericanos son actualmente resultado de la sedimentación, yuxtaposición y entrecruzamiento de tradiciones indígenas (sobre todo en las áreas mesoamericana y andina), del hispanismo colonial católico y de las acciones políticas, educativas y comunicacionales modernas. Pese a los intentos de dar a la cultura de élite un perfil moderno y restringir la sobrevivencia de lo indígena y lo colonial a sectores populares, un mestizaje interclasista ha generado formaciones híbridas en todos los estratos sociales. Los impulsos secularizadores y renovadores de la modernidad fueron más eficaces en los grupos "cultos", pero gran parte de las élites preserva su arraigo en las tradiciones hispano-católicas, y en zonas agrarias también en las indígenas, como recursos para justificar sus privilegios, desafiados por la expansión democratizadora de los mercados masivos.

En muchas casas de la burguesía y de sectores medios con alto nivel educativo coexisten bibliotecas multilingües con artesanías indígenas, cablevisión y antenas parabólicas con mobiliario colonial, las revistas que informan cómo realizar mejor especulación financiera esta semana con ritos familiares y religiosos centenarios. Ser culto, e incluso ser culto moderno, implica no tanto vincularse con un repertorio de objetos y mensajes exclusivamente modernos, sino saber incorporar el arte y la literatura de vanguardia, los avances tecnológicos, a matrices tradicionales de privilegio social y distinción simbólica.

Esta heterogeneidad de la cultura moderna es consecuencia de una historia en la que la modernización operó pocas veces por sustitución de lo tradicional y lo antiguo. Hubo rupturas y saltos provocados por el desarrollo industrial y una urbanización posteriores a la urbanización europea, pero también más acelerados. Se fue creando un mercado artístico y literario a través de la expansión educacional, que permitió a algunos artistas y escritores cierta profesionalización. Las luchas de liberales de fines del siglo XIX y positivistas de principios del XX, que culminaron en la reforma universitaria de 1918, iniciada en la Argentina y extendida pronto a otros países, lograron una universidad laica y organizada democráticamente antes que en muchas sociedades europeas. Pero la constitución de esos campos científicos y humanísticos autónomos se efectuaba en tensión con el analfabetismo de la mitad de la población, con estructuras económicas y hábitos políticos premodernos.

Debido a que las historias del arte y la literatura son casi siempre historias de las obras producidas y consumidas por las élites, se da menos importancia a las contradicciones entre lo culto y lo popular que la que registraron los autores de esas obras. La explicación de los desajustes entre modernismo cultural y modernización social sólo por la dependencia de los intelectuales hacia las metrópolis descuida las fuertes preocupaciones de escritores y artistas por los conflictos internos de sus sociedades y por las trabas para comunicarse con sus pueblos. Esa preocupación está inscrita en muchas obras, es una clave de su comprensión.

Desde Sarmiento a Sabato y Piglia, desde Vasconcelos a Fuentes y Monsiváis, las preguntas por lo que significa hacer literatura en sociedades donde no hay un mercado simbólico suficiente para que exista un campo cultural autónomo, condicionan las prácticas literarias. Para qué sirve ser escritor en países con un precario desarrollo de la democracia liberal, con escasa inversión estatal en la producción cultural y científica, donde la formación de naciones modernas no supera las divisiones étnicas, ni la desigual apropiación del patrimonio aparentemente común: estas cuestiones aparecen apenas en los ensayos, en las polémicas entre “formalistas” y “populistas”, y más bien, si aparecen es porque son constitutivas de las obras que diferencian a Borges y Arlt, a Paz y García Márquez.

Para trabajar a la vez la especificidad con que esas cuestiones se elaboran en las obras y las relaciones que mantienen con la contradicción entre modernismo y modernización, debemos abandonar la perezosa “teoría” del reflejo que supone correspondencias mecánicas y directas entre base material y representaciones simbólicas. Veo un texto inaugural para esta ruptura en el que Roberto Schwarz puso como introducción a su libro sobre Machado de Assis, *Ao Vencedor as Batatas*, el espléndido artículo “As idéias fora do lugar”.¹²

¿Cómo es posible que la Declaración de los Derechos del Hombre sea transcrita en parte a la Constitución Brasileña de 1824, mientras seguía existiendo la esclavitud? La alta dependencia que la economía agraria latifundista tenía del mercado externo hizo llegar a Brasil la racionalidad económica burguesa con su exigencia de hacer el trabajo en un mínimo de tiempo, pero la clase dirigente —que basaba su dominación en el disciplinario integral de la vida de los esclavos— prefería extender el trabajo, que se hiciera en un máximo de tiempo, y así controlar todo el día de los sometidos. Para entender por qué esas contradicciones eran “inesenciales” y podían convivir con una exitosa difusión intelectual del liberalismo, dice Schwarz, hay que tomar en cuenta la institucionalización del *favor*. La colonización había producido tres clases de población: el latifundista, el esclavo y el “hombre libre”. Entre los dos primeros, la relación era clara. Pero la multitud de los terceros, ni propietarios ni proletarios, dependía materialmente del favor de un poderoso. A través de ese mecanismo se reproduce un amplio sector, y además el favor se extiende a otras áreas de la vida social e involucra a los otros dos grupos en la administración y la política, el comercio y la industria. Hasta las profesiones liberales, como la medicina, que en la acepción europea no debían nada a nadie, en Brasil eran gobernadas por este procedimiento que se constituye “en nuestra mediación casi universal”.

El favor es tan antimoderno como la esclavitud, pero “más simpático” y susceptible de unirse al liberalismo por su ingrediente de arbitrio, por

¹² Roberto Schwarz, *Ao vencedor as Batatas*, São Paulo, Duas Cidades, 1977, pp. 13-25.

el juego fluido de estima y autoestima al que somete el interés material. Es verdad que, mientras la modernización europea se basa en la autonomía de la persona, la universalidad de la ley, la cultura desinteresada, la remuneración objetiva y la ética del trabajo, el favor practica la dependencia de la persona, la excepción a la regla, la cultura interesada y la remuneración a servicios personales. Pero dadas las dificultades para sobrevivir, "nadie en el Brasil tendría la idea o principalmente la fuerza de ser, digamos, un Kant del favor", batiéndose ante las contradicciones que implicaba.

Lo mismo pasaba, agrega Schwarz, cuando se quería crear un Estado burgués moderno sin romper con las relaciones clientelistas; cuando se pegaba papeles decorativos europeos o se pintaba motivos arquitectónicos grecorromanos en paredes de barro; y hasta en la letra del himno de la República, escrita en 1890, plena de emociones progresistas despreocupadas por su correspondencia real: "Nós nem cremos que escravos outrora/Tenha havido em tão nobre país" ("outrora" era dos años antes, ya que la abolición ocurrió en 1888).

Avanzamos poco acusando a las ideas liberales de falsas. En verdad, no se podían practicar, pero tampoco se podía descartarlas. Más interesante es acompañar su juego simultáneo con la verdad y la falsedad. A los principios liberales no se les pide que describan la realidad sino que den justificaciones prestigiosas para el arbitrio ejercido en los intercambios de favores y para la "coexistencia estabilizada" que permiten. Puede parecer disonante que se llame "independencia a la dependencia, utilidad al capricho, universalidad a las excepciones, mérito al parentesco, igualdad al privilegio" para quien cree que la ideología liberal tiene un valor cognitivo, pero no para quienes viven constantemente momentos de "prestación y contraprestación —particularmente en el instante clave del reconocimiento recíproco—", porque ninguna de las dos partes está dispuesta a denunciar a la otra, aunque tenga todos los elementos para hacerlo, en nombre de principios abstractos.

Este modo de adoptar ideas extrañas con un sentido impropio, está en la base de gran parte de nuestra literatura y nuestro arte, en el Machado de Assis analizado por Schwarz; en Arlt y Borges, según lo revelan Ricardo Piglia y Beatriz Sarlo;¹³ en el teatro de Cabrujas, por ejemplo *El día que me quieras*, cuando hace dialogar en una casa caraqueña de los años treinta a una pareja fanatizada por irse a vivir a un *koljoks* soviético frente a un visitante tan admirado por la familia como la revolución rusa: Carlos Gardel.

El aislamiento de la cultura de élite respecto de la sociedad que la

¹³ Ricardo Piglia, *Respiración artificial*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988, pp. 162-175; *Crítica y ficción*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1986. Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica; Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988, especialmente el cap. II.

engendra, y su referencia a la cultura metropolitana que dice seguir, lleva a muchos críticos a verla como simple mimetismo inadecuado. En rigor, dice Schwarz, este liberalismo dislocado y desafinado es “un elemento interno y activo de la cultura” nacional, un modo de experiencia intelectual destinado a asumir conjuntamente la estructura contradictoria de la propia sociedad, su dependencia de modelos extranjeros y los proyectos de cambiarla. La ubicación de lo que las obras artísticas hacen con esas contradicciones en ese triple condicionamiento —los conflictos internos, la dependencia exterior y las utopías transformadoras—, descubriendo los procedimientos materiales y simbólicos en que se efectúa la reelaboración (en este caso el sistema de favores) nos libran de las interpretaciones irracionistas del arte y la literatura. Lejos de cualquier realismo maravilloso que imagina en la base de la producción simbólica una materia informe y desconcertante, el estudio socioantropológico (análisis social que toma en cuenta la perspectiva de los sujetos) muestra que la materia con la que trabajan los artistas está formada históricamente y puede ser comprendida si abarcamos a la vez la explicación de los procesos sociales en que se nutre y de los procedimientos con que los artistas los retrabajan.

Las artes plásticas dan muchas evidencias de que esta inadecuación entre principios concebidos en las metrópolis y realidad local no siempre es un recurso ornamental de la explotación. La primera fase del modernismo latinoamericano fue promovida por artistas y escritores que regresaron a sus países luego de una temporada en Europa. No fue tanto la influencia directa, trasplantada, de las vanguardias europeas lo que suscitó la preocupación modernizadora en la plástica del continente, sino las preguntas de los propios latinoamericanos acerca de cómo compatibilizar su experiencia internacional con las tareas que les presentaban sociedades en desarrollo, y en un caso, el mexicano, en plena revolución.

Aracy Amaral hace notar que el pintor ruso Lazar Segall no encuentra eco en el mundo artístico demasiado provinciano de São Paulo cuando llega en 1913, pero Oswald de Andrade tuvo gran repercusión al regresar ese mismo año de Europa con el manifiesto futurista de Marinetti y confrontar la industrialización que despega, los migrantes italianos que se instalan en São Paulo. Junto con Mario de Andrade, Anita Malfatti, que vuelve *fauve* luego de su estadía en Berlín, y otros escritores y artistas, organiza en 1922 la Semana de Arte Moderno en el mismo año en que se celebraba el centenario de la independencia. Coincidencia sugerente: para ser culto ya no es indispensable imitar, como en el siglo XIX, los comportamientos europeos y rechazar “acomplejadamente nuestras características propias”,¹⁴ dice Amaral; lo moderno se conjuga con el interés por conocer y definir lo brasileño. Los modernistas bebieron en fuentes

¹⁴ Aracy A. Amaral, “Brasil: del modernismo a la abstracción. 1910-1950”, en Damián Bayón (ed.), *Arte moderno en América Latina*, Madrid, Taurus, 1985, pp. 270-281.

dobles y enfrentadas: por una parte, la información internacional, sobre todo francesa; por otra, “un nativismo que se evidenciaría en la inspiración y búsqueda de nuestras raíces (también en los años veinte comienzan las investigaciones de nuestro folklore)”. Esa confluencia se va visualizando en las *Muchachas de Guaratinguetá*, de Di Cavalcanti, donde el cubismo da el vocabulario para pintar mulatas, en las obras de Tarsila que modifican lo que aprendió de Lhote y Léger imprimiendo a la estética constructiva un color y una atmósfera representativos del Brasil.

En el Perú, la ruptura con el academicismo la hacen en 1919 artistas jóvenes preocupados tanto por la libertad formal como por comentar plásticamente las cuestiones nacionales del momento y pintar tipos humanos que correspondieran al “hombre andino”. Por eso los llamaron “indigenistas”, aunque los intereses de Sabogal y su grupo iban más allá de la identificación con el folklore. Querían instaurar un nuevo arte, representar lo racional ubicándolo en el desarrollo estético moderno.¹⁵

Diego Rivera hizo durante su período parisiense un cubismo de caballete, desligado de la iconografía mexicana. Al reinsertarse en su país, luego de la revolución, busca a través de la pintura mural un arte legible por el pueblo, educativo e instigador. Su cubismo pierde entonces la independencia formalista, se alía con el impresionismo y el fauvismo para expresar un “optimismo panteísta”, dice Raquel Tibol.¹⁶ Absorbe elementos precolombinos y coloniales, incluye recursos naturalistas y folklorizantes, para intervenir en la formación de una cultura visual acorde con el México que modernizaba sus tradiciones.

Es significativa la coincidencia de historiadores sociales del arte cuando relatan el surgimiento de la modernización cultural en varios países latinoamericanos. No se trata de un trasplante, sobre todo en los principales plásticos y escritores, sino de reelaboraciones deseosas de contribuir al cambio social. Sus esfuerzos por edificar campos artísticos autónomos, secularizar la imagen y profesionalizar su trabajo no implican encapsularse en un mundo esteticista, como las vanguardias europeas enemigas de la modernización social. Pero en todas las historias, los proyectos creadores individuales tropiezan con el anquilosamiento de la burguesía, la falta de un mercado artístico independiente, el provincianismo (aun en ciudades de punta: Buenos Aires, São Paulo, Lima, México), la ardua competencia con los academicistas, los resabios coloniales, el indianismo y el regionalismo ingenuos. Ante las dificultades para asumir a la vez la superposición de tradiciones indígenas y coloniales con las nuevas tendencias, muchos sienten lo que Mario de Andrade sintentiza al concluir la década de los veinte: decía que los modernistas eran un grupo “aislado y escudado en

¹⁵ Mirko Lauer, *Introducción a la pintura peruana del siglo xx*, Lima, Mosca Azul, 1976.

¹⁶ Raquel Tibol, *Historia general del arte mexicano. Época moderna y contemporánea*, México, Hermes, 1969, pp. 278-279.

su propia convicción [...] el único sector de la nación que hace del problema artístico nacional un caso de preocupación casi exclusiva. A pesar de esto, no representa nada de la realidad brasileña. Está fuera de nuestro ritmo social, fuera de nuestra inconstancia económica, fuera de la preocupación brasileña. Si esta minoría está aclimatada dentro de la realidad brasileña y vive en intimidad con el Brasil, la realidad brasileña, en cambio, no se acostumbró a vivir en intimidad con ella.”¹⁷

Algunos datos complementarios permiten hoy no ser tan duro en la evaluación de esas vanguardias. Aun en países donde la historia étnica y gran parte de las tradiciones fueron arrasadas, como en la Argentina, los artistas fascinados como modelos europeos no son meros receptores de estéticas importadas y desnacionalizadores de la propia cultura. Ni a la larga resultan siempre las minorías insignificantes que ellos supusieron en sus textos. Un movimiento tan cosmopolita como el de la revista *Martín Fierro* en Buenos Aires, nutrido por el ultraísmo español, las vanguardias francesas e italianas, redefine esas influencias en relación con los conflictos sociales y culturales de su país: la emigración y la urbanización vertiginosas (tan presentes en el primer Borges), la polémica con las autoridades literarias previas (Lugones y la tradición criollista), el realismo social del grupo *Boedo*. Si se pretende seguir empleando “la metáfora de la traducción como imagen de la operación intelectual típica de las élites literarias de países capitalistas periféricos respecto de los centros culturales, dicen Altamirano y Sarlo, es necesario observar que suele ser todo el campo el que opera como matriz de traducción”.¹⁸ Por precaria que sea la existencia de este campo, funciona como escena de reelaboración, como estructura reordenadora de los modelos externos.

En varios casos, el modernismo cultural, en vez de ser desnacionalizador, da el impulso y el repertorio de símbolos para la construcción de la identidad nacional. La preocupación más intensa por la “brasileñidad” comienza con las vanguardias de los años veinte. “Sólo seremos modernos si somos nacionales”, parece su consigna, dice Renato Ortiz. De Oswald de Andrade a la construcción de Brasilia, la lucha por la modernización fue la lucha por levantar críticamente una nación opuesta a lo que querían las fuerzas oligárquicas o conservadoras y los dominadores externos. “El modernismo es una idea fuera de lugar que se expresa como proyecto”.¹⁹

Después de la revolución mexicana, los movimientos culturales cumplen simultáneamente una labor modernizadora y de desarrollo nacional autónomo. Retoman el proyecto ateneísta, iniciado durante el porfirismo, con varios componentes cuestionables, por ejemplo cuando Vasconcelos quiere

¹⁷ Citado por A. A. Amaral en el artículo mencionado p. 274.

¹⁸ Carlos Almirante y Beatriz Sarlo, *Literatura/Sociedad*, Buenos Aires, Hachette, 1983, pp. 88-89.

¹⁹ Renato Ortiz, *op. cit.*, pp. 34-36.

usar la divulgación de la cultura clásica para “redimir a los indios” y liberarlos de su “atraso”. Pero el enfrentamiento a la Academia de San Carlos y la inserción en los cambios posrevolucionarios tiene en muchos artistas el propósito de replantear divisiones clave del desarrollo desigual y dependiente: las que oponen el arte culto y el popular, la cultura y el trabajo, la experimentación de vanguardia y la conciencia social. El intento de superar esas divisiones críticas de la modernización capitalista estuvo ligado en México a la formación de la sociedad nacional. Junto a la difusión educativa y cultural de los saberes occidentales en las clases populares, se incorporó el arte y las artesanías mexicanas al patrimonio común. Rivera, Siqueiros y Orozco propusieron síntesis iconográficas de la identidad nacional inspiradas a la vez en obras mayas y aztecas, retablos de iglesias, decoraciones de pulquerías, diseños y colores de la alfarería poblana, lacas de Michoacán y avances experimentales de las vanguardias europeas.

Esta reorganización del lenguaje plástico fue apoyada por cambios en las relaciones profesionales entre los artistas, el Estado y las clases populares. Los murales en edificios públicos, los calendarios, carteles y revistas de gran difusión, fueron resultado de una poderosa afirmación de las nuevas tendencias estéticas dentro del incipiente campo cultural y de los vínculos novedosos que los artistas fueron creando con los administradores de la educación oficial, los sindicatos y movimientos de base.

La historia cultural mexicana de los años treinta a los cincuenta muestra la fragilidad de esa utopía y el desgaste que fue sufriendo a causa de condiciones intra-artísticas y sociopolíticas. El campo cultural, hegemonizado por el realismo dogmático, el contenidismo y la subordinación del arte a la política, pierde su vitalidad previa y consiente pocas innovaciones. A la vez, era difícil potenciar la acción social del arte cuando el impulso revolucionario se había “institucionalizado” o sobrevivía escuetamente en movimientos marginales de oposición.

Pese a la singular formación del campo cultural moderno en México y las oportunidades excepcionales de acompañar con grandes obras el proceso transformador, cuando la nueva fase modernizadora irrumpe en los años cincuenta y sesenta, la situación cultural mexicana no es radicalmente distinta de la de otros países de América Latina. Permanece el legado del realismo nacionalista, aunque ya casi no produce obras importantes. Un Estado más rico y estable que en el resto del continente sigue teniendo recursos para construir museos y centros culturales, dar becas y subsidios a intelectuales, escritores y artistas, pero esos apoyos van diversificándose para fomentar las nuevas tendencias. Las principales polémicas se organizan en torno de ejes semejantes a los de otras sociedades latinoamericanas: cómo puede alcanzar el campo cultural una mayor autonomía y a la vez volver esa voluntad de independencia compatible con el desarrollo precario del mercado artístico y literario, el reordenamiento generado en la cultura

por su industrialización, las desigualdades que la modernidad capitalista dependiente reproduce y agrava.

Debemos concluir que en ninguna de estas sociedades el modernismo ha sido la adopción mimética de modelos importados, ni la búsqueda de soluciones meramente formales. Hasta los nombres de los movimientos, observa Jean Franco, muestran que las vanguardias tuvieron un arraigo social: mientras en Europa los renovadores elegían denominaciones que indicaban su ruptura con la historia del arte —impresionismo, simbolismo, cubismo— en América Latina prefieren llamarse con palabras que sugieren respuestas a factores externos al arte: modernismo, nuevomundismo, indigenismo.²⁰

Es verdad que esos proyectos de inserción social se diluyeron parcialmente en academicismos, variantes de la cultura oficial o juegos del mercado, como ocurrió en distintas cuotas con el indigenismo peruano, el muralismo mexicano, o Portinari en Brasil. Pero sus frustraciones no se deben a un destino fatal del arte, ni al desajuste con la modernización socioeconómica. Sus contradicciones y discrepancias internas expresan la heterogeneidad sociocultural, la dificultad de realizarse en medio de los conflictos entre diferentes temporalidades históricas que conviven en un mismo presente. Pareciera entonces que, a diferencia de las lecturas empecinadas en tomar partido por la cultura tradicional o los vanguardias, habría que entender la compleja modernidad latinoamericana repensando los modernismos como intentos de intervenir en el cruce de un orden dominante semioligárquico, una economía capitalista semi-industrializada y movimientos sociales semitransformadores. El problema no reside en que nuestros países hayan cumplido mal y tarde un modelo de modernización que en Europa se habría realizado impecable, ni tampoco en optar reactivamente por ver cómo inventamos algún paradigma alternativo, absolutamente independiente, con tradiciones que ya han sido transformadas por la expansión mundial del capitalismo. Sobre todo en el período más reciente, del que ahora vamos a ocuparnos, cuando la transnacionalización de la economía y la cultura nos vuelve “contemporáneos de todos los hombres” (Paz), y sin embargo no elimina las tradiciones nacionales, pretender optar en forma excluyente entre dependencia o nacionalismo, entre modernización o tradicionalidad local, es una simplificación insostenible.

LAS VANGUARDIAS EN EL MERCADO

Ya desde los años treinta comienza a organizarse en los países latinoamericanos un sistema más autónomo de producción cultural. Las nuevas capas medias surgidas en México a partir de los cambios revolucionarios,

²⁰ Jean Franco, *La cultura moderna en América Latina*, México, Grijalbo, 1986, p. 15.

las que acceden a la expresión política con el radicalismo argentino, o en procesos sociales semejantes en Brasil y Chile, constituyen un mercado cultural con dinámica propia. Sergio Miceli, que estudió el proceso brasileño, habla del inicio de "la sustitución de importaciones"²¹ en el sector editorial. En todos estos países, migrantes con experiencia en el área y productores nacionales emergentes van generando una industria de la cultura con redes de comercialización en los centros urbanos. Junto con la ampliación del mercado simbólico que produce la alfabetización creciente, tanto escritores como empresarios se ven estimulados a desarrollar una importante producción nacional. Pero es al comenzar la segunda mitad de este siglo que las élites de las ciencias sociales, el arte y la literatura encuentran signos de que finalmente está ocurriendo la modernización socioeconómica de América Latina. Entre los años cincuenta y setenta al menos cinco clases de hechos indican cambios estructurales: *a*) el despegue de un desarrollo económico más sostenido y diversificado, que tiene su base en el crecimiento de industrias con tecnología avanzada, el aumento de importaciones industriales y el empleo de asalariados; *b*) la consolidación y expansión del crecimiento urbano iniciado en la década del cuarenta; *c*) la ampliación del mercado de bienes culturales, en parte por el desarrollo de mayores concentraciones urbanas, pero sobre todo por el rápido incremento de la matrícula escolar en todos los niveles: el analfabetismo se reduce al 10 o 15% en la mayoría de los países, la población universitaria sube en la región de 250 000 estudiantes en 1950 a 5 380 000 al finalizar la década de los setenta; *d*) la introducción de nuevas tecnologías comunicacionales, especialmente la televisión, que contribuyen a la masificación e internacionalización de las relaciones culturales, y apoyan la vertiginosa venta de los productos "modernos" ahora fabricados en América Latina: autos, aparatos electrodomésticos, etcétera; *e*) el avance de movimientos políticos radicales, que ven en la revolución cubana el testimonio de que la modernización puede incluir cambios profundos en favor de una distribución más justa de los bienes básicos.

Aunque la articulación de estos cinco procesos de cambio no fue fácil, como sabemos, hoy resulta evidente que transformaron las relaciones entre modernismo cultural y modernización social, entre autonomías y dependencias de las prácticas simbólicas. Hubo una rápida secularización perceptible en la cultura cotidiana y la cultura política, pero sobre todo en la creación y expansión de carreras de ciencias sociales que sustituyen las interpretaciones ensayísticas, a menudo irracionalistas, por investigaciones empíricas y explicaciones más consistentes de las sociedades latinoamericanas. La sociología, la psicología y los estudios sobre medios masivos ayudaron a modernizar las relaciones sociales y la planificación. Aliadas a las empresas industriales y comunicacionales, a los nuevos movimientos socia-

²¹ Sergio Miceli, *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*, São Paulo-Río de Janeiro, Difel, 1970, p. 72.

les, convirtieron en núcleo del sentido común culto la versión estructural-funcionalista de la oposición entre tradiciones y modernidad. Frente a las sociedades rurales regidas por economías de subsistencia y valores arcaicos, predicaban los beneficios de las relaciones urbanas, competitivas, donde prosperaba la libre elección individual. La política desarrollista impulsó este giro ideológico y científico, lo usó para ir creando en las nuevas generaciones de políticos, profesionales y estudiantes el consenso para su proyecto modernizador.

El crecimiento de la educación superior, del mercado artístico y literario, contribuyó a profesionalizar las funciones culturales. Aun los escritores y artistas que no llegaban a vivir de sus libros y sus cuadros, o sea la mayoría, se van insertando en la docencia o en actividades periodísticas especializadas donde se reconoce la autonomía de su oficio y ellos pueden contribuir a afianzarla. En varias capitales se crean los primeros museos de arte moderno y múltiples galerías que establecen ámbitos específicos para la selección y valoración de los bienes simbólicos: en 1948, nacen los museos de arte moderno de São Paulo y Río de Janeiro, en 1956 el de Buenos Aires, en 1962 el de Bogotá, en 1964 el de México.

La ampliación del mercado cultural favorece la especialización, el cultivo experimental de los lenguajes artísticos y una mayor sincronía con las vanguardias internacionales. Al ensimismarse el arte culto en búsquedas formales, también se produce una separación más brusca entre los gustos de las élites y los de las clases populares y medias, controlados por la industria cultural. Si bien es ésta la lógica de la expansión y consiguiente segmentación del mercado, los movimientos culturales y políticos de izquierda generan movimientos opuestos destinados a socializar el arte, comunicar las innovaciones a públicos mayoritarios y hacerlos participar de algún modo en la cultura de élites. Se da un enfrentamiento entre la lógica socioeconómica del crecimiento del mercado y la lógica voluntarista del culturalismo político, que fue particularmente dramática cuando se produjo en el interior de un mismo movimiento y hasta de las mismas personas: quienes estaban realizando la racionalidad expansiva y renovadora del sistema sociocultural eran los mismos que querían democratizar la producción artística. Al mismo tiempo que extremaban las prácticas de diferenciación simbólica —la experimentación formal, la ruptura con lugares comunes— buscaban fusionarse con las masas. A la noche se iba a los *vernissages* de las galerías de vanguardia en São Paulo y Río de Janeiro, a los *happenings* del Instituto di Tella en Buenos Aires; a la mañana siguiente, se participaba en las acciones difusoras y concientizadoras de los Centros Populares de Cultura Brasileños o de la combativa cgr de los argentinos. Ésta fue una de las escisiones de los años sesenta. La otra, complementaria, fue la creciente oposición entre lo público y lo privado, con la consiguiente necesidad de muchos artistas de dividir su lealtad entre el Estado y las empresas, o entre las empresas y los movimientos sociales.

La frustración del voluntarismo político ha sido examinada en muchos trabajos, pero no sucedió lo mismo con el voluntarismo cultural. Se atribuye su fracaso a la represión o a la crisis de las fuerzas insurgentes en que se insertaba, lo cual es parte de la verdad; falta analizar las causas culturales del fracaso de este nuevo intento de articular el modernismo con la modernización.

La primera clave es la sobrestimación de los movimientos transformadores, sin considerar la lógica de desarrollo de los campos culturales. Casi la única dinámica objetiva que se intenta entender en la literatura crítica sobre el arte y la cultura de los años sesenta y principios de los setenta es la de la dependencia. Se descuida la reorganización que se estaba produciendo desde dos o tres décadas antes en los campos culturales, y en sus relaciones con la sociedad, dentro de los países latinoamericanos. Esta falla se hace patente al releer ahora los manifiestos, los análisis políticos y estéticos, las polémicas de aquella época.

Las dos tendencias básicas de la lógica social son las que acabamos de mencionar: la especialización y estratificación de las producciones culturales, por una parte, y la reorganización de las relaciones entre lo público y lo privado, por otra, en beneficio de las grandes empresas y fundaciones privadas.

Veo el síntoma inicial de la primera línea en los cambios de la política cultural mexicana durante la década de los cuarenta. El Estado más poderoso y con mayor estabilidad institucional de América Latina, que había promovido una integración radical de lo tradicional y lo moderno, lo popular y lo culto, impulsa a partir del alemanismo un proyecto en el cual la utopía popular cede a la modernización, la utopía revolucionaria a la planificación del desarrollo industrial. En este período, el Estado diferencia sus políticas culturales en relación con las clases sociales: se crea el Instituto Nacional de Bellas Artes dedicado a la cultura "erudita", y se fundan, casi en los mismos años, el Museo Nacional de Artes e Industrias Populares y el Instituto Nacional Indigenista. La organización separada de los aparatos burocráticos expresa institucionalmente un cambio de rumbo. Por más que el INBA ha tenido períodos en que buscó deselitizar el arte culto y algunos organismos dedicados a las culturas populares reactivan a veces la ideología revolucionaria de integración policlasista, la estructura escindida de las políticas culturales revela cómo concibe el Estado la reproducción social y la renovación diferencial del consenso.

En otros países, la política estatal colaboró del mismo modo con la segmentación de los universos simbólicos. Pero fue el incremento de inversiones diferenciadas en los mercados de élites y de masas lo que más acentuó el alejamiento entre ambos. Aunada a la creciente especialización de los productores y de los públicos, esta bifurcación cambió el sentido de la grieta entre lo culto y lo popular. Ya no se basaba, como hasta la primera mitad del siglo xx, en la separación entre clases, entre élites instruidas

y mayorías analfabetas o semianalfabetas. Lo culto pasó a ser un área cultivada por fracciones de la burguesía y de los sectores medios, mientras que la mayor parte de las clases altas y medias, y la casi totalidad de las clases populares, iba siendo adscrita a la programación masiva de la industria cultural. La cultura masiva también creó subsistemas distintos y difusiones escalonadas de los productos industrializados para que los grupos siguieran diferenciándose de acuerdo con su nivel económico y educacional, pero esta distinción pasa menos por el hecho de que la burguesía visite exposiciones mientras las clases subalternas van a espectáculos populares, que por el consumo desigual de bienes semejantes en la televisión, la radio, la ropa, los automóviles, los lugares de vacaciones.

Para cumplir esta reorganización en la cultura visual, se produjo una doble separación: por una parte, entre lo tradicional administrado por el Estado y lo moderno auspiciado por empresas privadas; por otra, la división entre lo culto moderno o experimental para élites promovido por un tipo de empresas y lo masivo organizado por otro tipo de empresas. La tendencia general es que la modernización de la cultura para élites y para masas va quedando progresivamente en manos de la iniciativa privada y sometida a las leyes de la ganancia.

Mientras el patrimonio tradicional sigue siendo responsabilidad de los Estados, la promoción de la cultura moderna es cada vez más tarea de empresas y organismos privados. De esta diferencia derivan, en parte, dos estilos de acción cultural. En tanto los gobiernos entienden su política en términos de protección y preservación del patrimonio histórico, las iniciativas innovadoras quedan en manos de la sociedad civil, especialmente de quienes disponen de poder económico para financiar arriesgando. Unos y otros buscan en el arte dos tipos de rédito simbólico: los Estados, legitimidad y consenso al aparecer como representantes de la historia nacional; las empresas quieren obtener ganancias y construir, a través de la cultura de las vanguardias, una imagen "no interesada" de su expansión económica.

La modernización de la cultura visual, que los historiadores del arte suelen analizar como efecto de la innovación de los artistas, tiene desde hace treinta años una alta dependencia de grandes empresas, debido al papel de éstas como mecenas de los productores en el campo artístico o transmisores de esas innovaciones a circuitos masivos a través del diseño industrial y gráfico. Una historia iluminadora de las contradicciones de la modernidad cultural en América Latina sería la que mostrara, en qué medida fue obra de esa política con tantos rasgos premodernos que es el mecenazgo. Habría que partir de las subvenciones con que la oligarquía de fines del siglo XIX y primera mitad del XX apoyó a artistas y escritores, ateneos, salones literarios y plásticos, conciertos y asociaciones musicales. Pero el período decisivo es el de los años sesenta, cuando la burguesía industria acompaña la modernización productiva y la introducción de nuevos hábitos en el consumo, que ella misma impulsa con

fundaciones y centros experimentales destinados a conquistar para la iniciativa privada el lugar protagónico en el reordenamiento del mercado cultural. Algunas de esas acciones fueron promovidas por empresas transnacionales y llegaron como exportación de corrientes estéticas de posguerra nacidas en las metrópolis, sobre todo en los Estados Unidos. Tienen razón las denuncias contra nuestra dependencia multiplicadas en los 60, y sobre todo Shifra Goldman, quien, documentada en las fuentes estadounidenses, supo ver cómo se articularon los grandes consorcios (Esso, Standard Oil, Shell, General Motors) con museos, revistas, artistas y críticos estadounidenses y latinoamericanos para difundir en nuestro continente una experimentación formal “despolitizada” que reemplazara al realismo social.²² Pero las interpretaciones de la historia que ponen todo el peso en las intenciones conspirativas y las alianzas maquiavélicas de los dominadores empobrecen la complejidad y los conflictos de la modernización.

En esos años estaba ocurriendo en los países latinoamericanos la reorganización radical de la sociedad, la educación y la cultura que resumimos al comienzo de este apartado. La adopción en la producción artística de nuevos materiales (acrílico, plástico, poliéster) y procedimientos constructivos (técnicas lumínicas y electrónicas, multiplicación seriada de las obras) no era simple imitación del arte de las metrópolis, pues tales materiales y tecnologías estaban siendo incorporados a la producción industrial, y por tanto a la vida y el gusto cotidianos en los países latinoamericanos. Lo mismo podemos decir de los nuevos iconos de la plástica de vanguardia: televisores, ropa de moda, personajes de la comunicación masiva.

Estos cambios materiales, formales e iconográficos se consolidaron con la aparición de nuevos espacios de exhibición y valoración de la producción simbólica. En Argentina y en Brasil eran desplazadas las instituciones representativas de la oligarquía agroexportadora —las academias, las revistas y los diarios tradicionales— y ganaban espacio el Instituto di Tella, la Fundación Matarazzo, semanarios sofisticados como *Primera Plana*. Se constituía un nuevo sistema de circulación y valoración que, a la vez que proclamaba más autonomía para la experimentación artística, la mostraba como parte del proceso general de modernización industrial, tecnológica y del entorno cotidiano, conducido por los empresarios que manejaban esos institutos y fundaciones.²³

En México la acción cultural de la burguesía modernizadora y de los artistas de vanguardia no surge en oposición a la oligarquía tradicional, sofocada al comienzo del siglo por la revolución, sino contradiciendo el nacionalismo realista de la escuela mexicana auspiciada por el Estado postrevolucionario. La polémica fue áspera y larga entre quienes deten-

²² Shifra M. Goldman, *Contemporary Mexican Painting in a Time of Change*, Austin y Londres, Universidad de Texas, 1977, especialmente los caps. 2 y 3.

²³ Estudiamos extensamente este proceso en la Argentina en *La producción simbólica*, México, Siglo XXI, 1986, 3ª edición, especialmente el cap. “Estrategias simbólicas del desarrollismo económico”.

taban la hegemonía del campo y los nuevos pintores (Tamayo, Cuevas, Gironella, Vlady), empeñados en renovar la figuración. Pero la efectiva calidad de los últimos y el anquilosamiento de los primeros fueron consiguiendo que las nuevas corrientes fuesen reconocidas en galerías y espacios culturales privados, y por el propio aparato estatal que comenzó a incluirlas en su política. A la creación del Museo de Arte Moderno en 1964, se agregaron otras instancias oficiales de consagración: la Ruta de la Amistad, serie de 18 esculturas geométricas de lo largo del Periférico, inauguradas durante los Juegos Olímpicos de 1968, y el lugar ascendente que las vanguardias fueron recibiendo en los premios, las exhibiciones nacionales y extranjeras promovidas por el gobierno.

Hasta mediados de la década de los setenta, podemos decir que en México el patrocinio estatal y privado del arte están equilibrados. Pese a las insuficiencias de ambos auspicios en relación con las demandas de los productores, ese equilibrio da al campo artístico un perfil menos dependiente del mercado que el que tiene en países como Colombia y Venezuela, Brasil y Argentina. A fines de los setenta, pero especialmente a partir de la crisis económica de 1982, las tendencias neoconservadoras que adelgazan el Estado y clausuran las políticas desarrollistas de modernización aproximan a México a la situación del resto del continente. Así como se transfiere a las empresas privadas amplios sectores de la producción bajo control del poder público, se sustituye un tipo de hegemonía basado en la subordinación de las diferentes clases a la unificación nacionalista del Estado por otro en el que las empresas privadas aparecen como promotoras de la cultura de todos los sectores.

La competencia cultural de la iniciativa privada con el Estado se centraliza en un gran complejo empresarial —*Televisa*—, que posee cuatro canales de televisión nacionales con múltiples repetidoras en México y los Estados Unidos, productoras y distribuidoras de video, editoriales, radiodifusoras, museos en los que exhibe arte culto y popular (hasta 1986 el Museo de Arte Contemporáneo Rufino Tamayo y ahora el Centro Cultural Arte Contemporáneo). Esta acción tan diversificada, pero bajo una administración monopólica, está reestructurando las relaciones entre los mercados culturales. La posesión simultánea de grandes salas de exposición, espacios publicitarios y críticos en cadenas de televisión y radio, en revistas y otras instituciones, permite a Televisa programar acciones culturales de amplia repercusión y alto costo, y controlar los circuitos por los que serán comunicadas y la descodificación que harán diversos públicos.

Dijimos que de los años cincuenta a los setenta la fractura entre la cultura de élite y la de masa había sido ahondada por las inversiones de distintos tipos de capital y la creciente especialización de los productores y los públicos. En los ochenta, observamos que las macroempresas se apropian a la vez de la programación cultural para las élites y para el mercado masivo. Si la cultura moderna se realiza al autonomizar el campo formado

por los agentes específicos de cada práctica (en el arte: los artistas, las galerías, los museos, los críticos y el público), las fundaciones mecenesales omnicomprendivas o las empresas que cumplen este tipo de funciones atacan lo que es central en ese proyecto. Al subordinar la interacción entre los agentes del campo artístico a una sola voluntad empresarial, tienden a neutralizar el desarrollo autónomo del campo y reducir la democratización a la expansión mercantil de la clientela.

HACIA LOS 90: LA REORGANIZACIÓN POSTMODERNA

Pero quedaríamos a mitad de camino si sólo viéramos el desenlace de las contradicciones modernas como un triunfo de la expansión del mercado sobre los proyectos emancipadores, democratizadores y renovadores de la modernidad. El reordenamiento de la cultura que hoy denominamos postmoderno implica una reformulación radical de las relaciones entre tradición y modernidad, entre lo culto, lo popular y lo masivo, que va mucho más allá de lo que busca el mercado. Supone, también, cambios en la constitución de las identidades colectivas, en la articulación de lo nacional y lo extranjero, y en casi todos los dilemas de la modernidad latinoamericana que venimos tratando.

Cabe empezar esta última parte aclarando que no entendemos la postmodernidad como una nueva tendencia que reemplazaría lo tradicional y lo moderno. De acuerdo con varios intérpretes del postmodernismo, por ejemplo Jameson y Huyssen,²⁴ lo concebimos no como una discontinuidad o una ruptura respecto de lo moderno, sino como una reorganización de sus relaciones internas y su conexión con las tradiciones. Más que un nuevo paradigma, el postmodernismo es un tipo peculiar de trabajo sobre las ruinas de la modernidad, saqueando su léxico, agregándole ingredientes premodernos y no modernos.

En América Latina ocurre algo semejante en la medida en que vivimos en la época de las tradiciones que no se fueron, la modernidad que no acaba de llegar y el cuestionamiento postmoderno de los proyectos evolucionistas que hegemonizaron este siglo. Tampoco entre nosotros lo postmoderno aparece como una *tendencia* que venga a sustituir al arte moderno, como lo creen las transvanguardias. Ni al arte popular tradicional, según insisten algunos tecnócratas modernizadores. Es más bien una *situación* compleja del desarrollo cultural, un proceso de transformación. Su núcleo es un reordenamiento de los principios que regían el arte culto, el popular, y la oposición entre ellos, cuando funcionaban como estructuras separadas.

Los procesos comunicacionales y políticos masivos, que reorganizan bajo nuevas reglas lo hegemónico y lo subalterno, fueron creando la situación

²⁴ Andreas Huyssen, "Guía del postmodernismo", *Punto de vista*, año X, núm. 29, abril-julio de 1987. La versión original fue publicada en *New German Critique*, núm. 33, otoño de 1984.

que hoy llamamos postmoderna, uno de cuyos rasgos es el desmoronamiento de los tabiques entre lo culto y lo popular. Se desvanecen los grandes relatos folklóricos, populistas y modernizadores que ordenaban y jerarquizaban los tipos de cultura. Se mezclan los repertorios, de manera que ya no es posible ser culto conociendo las grandes obras artísticas ni ser popular porque se maneja el sentido de los objetos y mensajes generados por una comunidad más o menos cerrada (una etnia, un barrio, una clase). Ahora esas colecciones son inestables, renuevan su composición y su jerarquía con las modas, se cruzan todo el tiempo, y para colmo cada usuario puede hacer su propia colección. Cada uno arma en su casa un repertorio de discos, cassetes y videos que combinan lo culto con lo popular, incluyendo a quienes ya lo hacen en la estructura de las obras, por ejemplo los rock nacionales que se mezclan con las melodías folklóricas, con el jazz y la música clásica.

En verdad, este proceso había comenzado en América Latina cuando el cine en los cuarenta y la TV desde los cincuenta revolviéron lo popular con fragmentos de lo culto y fueron subordinando a ambos a la gramática de producción y a la lógica de circulación de las industrias culturales. A partir de los sesenta, la literatura, la música y la plástica también se vuelven espacios de cruces constantes. Pienso en la bossa nova, que entremezcla las vanguardias postweberianas y el jazz con tradiciones melódicas afrobrasileñas, Piazzola que lo hace con el tango; escritores como Puig, Monsiváis y otros que practican una intertextualidad transclasista; los plásticos y artesanos que fusionan lo precolombino, colonial y moderno sobrevirtiendo las distinciones cómodas que pusieron en escenas separadas la historia del arte y la del folklore.

Una primera consecuencia es que ya no podemos vincular rígidamente las clases sociales con los estratos culturales, ni a éstos con repertorios fijos de bienes simbólicos. Si bien muchas obras permanecen dentro de los circuitos minoritarios o populares para los que fueron hechas, la tendencia prevaleciente es que todos los sectores mezclen en sus gustos objetos de procedencias antes enfrentadas. No queremos decir que esta circulación más fluida y compleja haya evaporado las diferencias entre las clases sociales. Sólo sugerimos que la reorganización de los escenarios culturales y los cruzamientos de las identidades llevan a preguntarse de otro modo por los órdenes que rigen las relaciones entre los grupos.

En segundo lugar, debemos admitir que los modos en que asociábamos política y culturalmente lo popular con lo nacional en los sesenta y setenta han perdido vigencia. La oposición entre imperialismo y culturas nacional-populares, además de merecer las críticas al esquema dependientista en que se nutrió, encubre reorganizaciones del mercado simbólico que no son visibles bajo esa oposición maniquea. Los estudios sobre el imperialismo cultural sirvieron para conocer algunos dispositivos usados por los centros internacionales de producción científica, artística y comunicacional que

condicionaban, y aún condicionan, nuestro desarrollo cultural. Pero ese modelo es insuficiente para entender las actuales relaciones de poder internacional. No explica el desarrollo planetario de un sistema industrial, tecnológico, financiero y cultural, cuya sede no está en una sola nación sino en una densa red de estructuras económicas e ideológicas. Aunque sus decisiones y beneficios se concentren en la burguesía de las metrópolis, su hegemonía se realiza menos por la imposición de las culturas metropolitanas que por la adecuación de saberes e imágenes internacionales a los conocimientos y hábitos de cada pueblo. Tampoco podemos compartir hoy las tesis sobre la manipulación todopoderosa que llevan a cabo las transnacionales, ni la reducción de lo popular a sus manifestaciones tradicionales y locales. Por eso, nos parece más fecunda la fórmula de "lo internacional-popular" propuesta recientemente por Renato Ortiz al comprobar que en Brasil el reordenamiento masivo de la cultura, contrariamente a lo que suele decirse, no implicó una mayor dependencia de la producción extranjera. Las estadísticas revelan que en los últimos quince años creció la industria cinematográfica de ese país y la proporción de películas nacionales en las pantallas, así como el porcentaje de libros de autores brasileños, de discos y cassetes de música nacional, mientras descendieron los de los importados. Hubo una autonomización y una nacionalización de los productos culturales, a la vez que algunos de ellos —notoriamente las telenovelas— se exportan crecientemente, convirtiendo al Brasil en un agente activo del mercado mundial de bienes simbólicos: pasaron "de la defensa de lo nacional-popular a la exportación de lo 'internacional-popular'".²⁵ Si bien esta tendencia no se da del mismo modo en todos los países latinoamericanos, hay aspectos semejantes en los de mayor desarrollo cultural moderno que obligan a replantear las articulaciones entre lo nacional y lo extranjero. Tales cambios no eliminan la cuestión de cómo distintas clases se benefician y son representadas con la cultura producida en cada país, pero la radical alteración de los escenarios de producción y consumo, así como el carácter de los bienes que se presentan, impide seguir colocando la cuestión de lo popular en asociación "natural" como lo nacional y oposición igualmente apriorística con lo internacional.

La tercera consecuencia que vamos a mencionar ayuda a precisar la profundidad de este cambio. La definición de la identidad popular se ha hecho en relación con una cierta territorialización: con la cultura local y comunitaria en el folklore y la antropología, con la barrial en la investigación participativa de la sociología urbana, con el territorio nacional en los populismos políticos. Afirmer y recuperar la identidad popular implica rescatar la soberanía sobre esos espacios en los que se constituiría la vida propia y diferenciada de cada pueblo. Sin duda, este vínculo con un escenario peculiar sigue siendo base de muchas construcciones cultu-

²⁵ Renato Ortiz, *A moderna tradição brasileira*, São Paulo, Brasiliense, 1988, pp. 182-206.

rales, y la reconquista popular del patrimonio una tarea clave en países tan despojados como los latinoamericanos.

Sin embargo, también en esta década viene surgiendo en varios países latinoamericanos una reflexión —desde los movimientos populares y los intelectuales progresistas— acerca de lo que significa que las culturas disminuyan su relación con el territorio en que se originan, se comuniquen con otras y se interpenetren. Las artesanías migran del campo a la ciudad, las canciones y las películas que narran acontecimientos populares son difundidas en otros países. ¿Cómo incluir en el esquema unidireccional de la dominación imperialista los nuevos flujos de circulación cultural suscitados por las migraciones de latinoamericanos hacia los Estados Unidos, de los países menos desarrollados hacia los más prósperos de nuestro continente, de las regiones pobres a los centros urbanos? ¿Cómo dar cuenta de las formas culturales híbridas, inéditas, que esos movimientos generan? Nos parece significativo que la reflexión más innovadora sobre estos procesos se esté desplegando en la principal área de migraciones del continente: la frontera de México con los Estados Unidos. Allí, donde los movimientos interculturales muestran abrumadoramente su rostro más doloroso —el desempleo y el desarraigo de campesinos e indígenas que deben exiliarse de su tierra para sobrevivir—, también está creciendo una poderosa creatividad. Si en los EEUU existen más de 250 estaciones de radio y televisión en castellano, más de 1 500 publicaciones en nuestra lengua y un alto interés por la literatura y la música latinoamericanas no es sólo porque hay un mercado de 19 millones de “hispanicos”, casi el 8% de la población estadounidense. También se debe a que la llamada cultura latina produce películas como *Zoot suit* y *La bamba*, las canciones de Rubén Blades y Los Lobos, el teatro de Luis Valdez y las telenovelas brasileñas, que importan a la vez por su calidad estética y su capacidad para representar un tipo de cultura popular que sabe interactuar con las estructuras simbólicas modernas y postmodernas.

En estos nuevos cruces de la simbólica popular tradicional con los circuitos internacionales de la industria cultural se transforman las preguntas por la identidad, lo nacional, la defensa de la soberanía y la desigual apropiación del saber y el arte. No se borran los conflictos, como pretende el neoconservadorismo; se colocan en otro registro: el de una creciente desterritorialización de la cultura. Los movimientos populares que reubican su acción en este nuevo escenario combinan la defensa de sus tradiciones propias, como dice un artista mexicano con residencia oscilante entre Tijuana y San Diego, con “una visión de la cultura más experimental, es decir multifocal y tolerante”.²⁶

En suma, culturas cuya autonomía está más condicionada que en las sociedades tradicionales, pero más renovadoras y democráticas.

²⁶ Guillermo Gómez-Peña, “Wacha ese border, son”, *La Jornada semanal*, 25-10-87, pp. 3-5.