

Graciela Montaldo (Universidad Simón Bolívar, Caracas)

De la mano del caos: sujetos y prácticas culturales

Resumen

Este artículo expone algunas hipótesis sobre ciertas formas del arte y cultura, en América Latina, a fines del siglo XIX y a fines del siglo XX, a través de las categorías de masa y multitud y de reproductibilidad técnica de los bienes culturales. Se trata de una propuesta para leer en qué afectó la aparición de la masa, como sujeto político y cultural, el conjunto de la producción de bienes simbólicos y cómo se estableció una nueva dinámica, con su aparición, entre las diferentes formas de producción cultural. El trabajo también se pregunta sobre las intervenciones de los artistas, los intelectuales, el Estado y el mercado en la dinámica cultural y sobre el peso de las instituciones en el marco de la nación. Finalmente, el artículo trata de leer el lugar de la multitud en la cultura moderna y su reactualización contemporánea.

Palabras clave: crítica cultural, cultura de masas, Modernidad latinoamericana, Nación.

Abstracts

From the Hand of Chaos: Subjects and Cultural Practices

This article exposes some hypothesis about certain forms of art and culture in Latin America, towards the end of the nineteenth and the 20th century, through the categories of mass and multitude and the reproduction techniques of cultural goods. It is a proposal to read to what extent the appearance of the masses as a political and cultural subject, affected the production of symbolic goods and established a new dynamic between the different forms of production. This article, also questions the intervention of artists, intellectuals, state, and market in cultural dynamics and the weight of institutions in the national frame. Finally, this piece tries to read the place of multitude in modern culture and its contemporary revival.

Key Words: Cultural Criticism, Mass Culture, Latin American Modernity, Nation.

Las multitudes

Con la certidumbre que imponen las frases rotundas, el siglo XIX, cargado de acontecimientos radicales, fue llamado “el siglo de las masas”. Durante los procesos revolucionarios modernos, este nuevo sujeto hace su aparición en la escena política y cultural a través del discurso de las elites y lo hace de la mano del escándalo y el terror: la violencia, la usurpación, el acoso, lo informe apropiándose del espacio público y contaminando la escena moderna con el despliegue de su manifestación caótica. Se trata del sujeto-monstruo que se hace extremadamente visible en ese momento y que tiene, como todo monstruo, muchos nombres: masas, turbas, multitudes, muchedumbres, populacho, clases peligrosas. La amenaza que representa para los nuevos valores modernos puede medirse en la proliferación de saberes nacidos para diagnosticarlo, desde la teoría política hasta la psicología social. Ese sujeto, amenaza visible después de las revoluciones europeas, adquiere también presencia fundamental en América Latina, donde las despreciadas multitudes de la formación de las naciones modernas, representaron un peligro no menos difuso y cada día más perturbador desde las guerras de Independencia. Pero aquellas multitudes no han quedado refugiadas en grabados caricaturescos, en diagnósticos tremebundos, en fotografías grandilocuentes; ellas son hermanas de las actuales, que no dejan de ocupar a diario, y en diferentes países, el espacio público. Es cierto que se hermanan en un solo aspecto, pero ese aspecto es fundamental y el libro más deslumbrante sobre el tema, *Masa y Poder* de Elías Canetti (1960), lo definió como una condición de lo político: la aparición de la masa es siempre una representación de lo social, una forma de poner en escena la conflictividad social, que se desarrolla a través de un ritual público. De aquí la posibilidad de formular una pregunta acerca del lugar de las masas en la cultura del siglo XIX, cuando nacen, y en nuestro presente.

A diferencia del *pueblo*, interlocutor legítimo en la política moderna, la masa de Canetti (y la multitud para las recientes teorías de Antonio Negri, Michael Hardt y Paolo Virno) es siempre un enemigo del poder, una amenaza, pues se confronta con la voluntad disciplinaria de los proyectos modernizadores, para quienes es un sujeto del caos que no puede ingresar a la racionalidad política y está condenado a ser una encarnación de la conflictividad social. Si para el discurso modernizador la masa y la multitud se consolidan como el rostro condenable de lo que no se integra, remanente del pasado bárbaro que debe ser extirpado, y que, como tal, impide o traba el avance del progreso, para Canetti es la puesta en escena de un ritual, que siempre es político y que no debe subordinarse al orden. Para el discurso modernizador, que condena las diferencias, masa y multitud no hablan, solo actúan y, por tanto, se autoexcluyen del pacto político moderno operando, subversivamente, por fuera, sin posibilidad de ingresar a la racionalidad de la política: no tienen lugar porque no tienen discurso ni forma de ser representados, se mantienen en un estado pre—social, pre—político. El grabado primero (la caricatura) y la fotografía y el cine después, recogerán algunas mani-

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

Si, como señala Raúl Antelo, el sentimiento moderno más emblemático, el sentimiento de inadecuación, es individual y a la vez es “el más público que existe”, las multitudes no vienen a poner en escena esa afección en el seno de la modernidad sino, por el contrario, a detallar la diseminación de la experiencia, el borramiento de las fronteras disciplinarias. Masa y multitud fueron y son los nombres de fenómenos disolventes, de la reacción a la modernización disciplinaria; por eso también vuelven a usarse en el siglo XXI, cuando parece cerrarse el ciclo de las naciones y de la modernidad y los grupos escasamente identificados irrumpen fragmentarios y —otra vez— desordenados, fuera de la lógica del Estado y cuestionando la representación. Michael Hardt y Antonio Negri en *Imperio*, describen el efecto desterritorializante de las multitudes actuales, como formas de un poder que querría hoy la defección, la deserción del Estado y de las instituciones y que su sola presencia (no una ideología) las vuelve contrainsurgentes. Estas multitudes avanzando sobre las diferencias borran una frontera que la modernidad dibujó con trazo grueso entre la práctica política y la cultural ejerciendo así una primera distribución de roles públicos.

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

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

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

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

Actualmente, es en verdad el límite entre lo más elaborado y lo más vulgar lo que provoca la diseminación de la cultura tradicional pues es la voluntad de la comunidad letrada y artística, con sus diferentes formas de prestigiarse a sí misma, que decide qué cosa cae de cada lado. Y también hoy sigue decidiendo parte de la cuestión la cultura masiva, con su capacidad de apropiación rápida de los medios de las elites. América Latina está llena de estos conflictos, cuyo punto condensador fue el Modernismo de fines del siglo XIX. Como sabemos, el Modernismo literario en América Latina articuló, a fines del siglo XIX, un discurso teórico muy sofisticado y activó una ideología de artista provocadora y audaz, sin embargo, solo por estar insertada en el núcleo más duro de la institución literaria tradicional sigue logrando huir de la catalogación de *kitsch*. Sin duda fue el momento “más moderno” de la literatura latinoamericana —mucho más que la vanguardia—, que permitió las posteriores aperturas estéticas y teóricas y se sostuvo en la expansión de la lectura, en el auge del periodismo y en la difusión de lo estético —como valor moderno— en prácticas sociales muy variadas. Es en ese momento en que el cruce de fronteras pasa de ser perturbador a convertirse en una práctica crecientemente corriente. Conviene no olvidar los esfuerzos de Rubén Darío por dejar en claro que su poesía es innovadora no sólo respecto de sus pares sino respecto de los “versificadores” de la industria cultural; y tampoco hay que olvidar que parte de su poesía pasará a la retórica del bolero y del tango, con pocas transiciones y en muy pocos años.

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

El borde, la frontera, como las soberanías políticas lo dejan bien en claro, son formas permeables, pero también de ejercicio del poder y la represión, formas de contaminación pero también de diferenciación. La lógica binaria y simple que suponen no nos aleja de otra amenaza perturbadora, la de caer, sin darnos cuenta, en una suerte de coma perceptivo, democratizado e igualador, que nos detenga justo antes del umbral de la crítica y nos devuelva al mundo del consumo como única instancia de

validación. Quizás instalados allí olvidemos que no hay cultura sin instituciones que la sostengan, prestigien y que soporten los valores que consumimos. Esas instituciones fueron, durante la modernidad, intervenciones disciplinarias, en su mayoría del Estado, o de sujetos que actuaron a través de él. Desde allí, muchos artistas e intelectuales difundieron un determinado modelo de cultura y repartieron roles en solidaridad, la mayoría de las veces, con los intereses de la política. Pero en la cultura contemporánea, cuando progresivamente en muchos países latinoamericanos el Estado se retira de ese ámbito que pareció pertenecerle en exclusividad, se desdibuja el entramado que sostiene “lo que nos gusta” y no resulta tan claro qué o quién naturaliza como valioso lo que consumimos y cómo se reparten los lugares de privilegio. Tampoco en este caso se trata del triunfo de la multitud sin embargo, sino de su regreso como fantasma para reactualizar su amenaza pues cuanto más proliferante es el sistema de producción cultural, menos claras son las direcciones del consumo.

El panorama del consumo

La sociedad de masas, la industria cultural, el avance de la alfabetización, introdujeron la variante definitiva en la cultura moderna que sigue oscilando entre la diseminación de los instrumentos de instrucción y la preservación de una elite. El Estado, tutor siempre de las diferencias, fue árbitro a través de varias instituciones. Desde entonces, ha habido una constante aspiración a la diferencia de las clases ilustradas, una carrera contra la apropiación y el mercado, contra la masa, ese monstruo anónimo que devora *inocente y perversamente* sus obras, pero también ha habido incessantes incursiones en territorio ajeno. Y no es difícil ver en los museos, jardines botánicos, zoológicos, exposiciones mundiales y otras formas de organizar el ocio desde fines del siglo XIX, el trazado de una frontera monumental y de pretensión culta frente a las colecciones de libros baratos, revistas populares, tarjetas postales, estadios deportivos, parques de diversiones, panoramas y otros signos de la cultura plebea; la batalla del buen contra el mal gusto se había iniciado. La cultura reproducida, sin aura, se dirigía al consumidor pobre que experimentaba lo estético precisamente en la inmersión multitudinaria de la sala de cine, en los programas participativos, en los espectáculos musicales, en los nuevos escenarios masivos donde, hoy de manera aún más exasperada, lo bizarro reina. La proliferación de mediaciones habilita estas guerras que siempre se definen en términos jerárquicos. Desde ya hace más de un siglo, provocar, invadir, pisar el territorio ajeno ha sido un ejercicio constante.

Susan Buck-Morss señala en *Dreamworld and Catastrophe* que la construcción de una utopía de masas fue el sueño del siglo XX; fue la fuerza ideológica conductora de la modernización industrial tanto en las formas capitalistas como socialistas y que ese sueño fue el motor de una iconografía monumental que se sirvió de la reproducción mecánica para difundirse. Sus análisis del paralelismo entre la iconografía del capitalismo y el socialismo en los años '30 abre los ojos para seguir recolectan-

do escenas de esa utopía en América Latina, desde los sueños arltianos de revolución, al muralismo mejicano, desde la antropofagia brasileña hasta la postulación de la raza cósmica o del hombre nuevo. La centralidad de la masa en el imaginario político y estético del siglo XX está muy presente en las ansias de saber y representar y, esa centralidad se convirtió, en muchos países latinoamericanos, en imagen de la nación bajo los regímenes populistas, que legitimaron el ingreso de la masa bajo la forma de *pueblo*. El desvanecimiento de un pacto cultural sostenido por los valores de la nación hace hoy más difícil esa reconversión y, por ello, las multitudes actuales parecen ser aún más peligrosas que las que amenazaron a las elites durante la modernidad. Ya no es posible postular medios para lograr que el caos que ellas representan se vuelva orden gracias a valores sostenidos por la comunidad; la dispersión contemporánea tiende más bien a indiferenciar lo común en lo informe del mercado, pues ni el Estado ni la nación tienen la fuerza de aglutinar la disciplina.

Si el arte, la literatura y la letra en general habían servido como el aglutinante de la nación, al mismo tiempo, fueron el lugar donde se cuestionaba el afán homogeneizador. Con mayor o menor énfasis, se trata de un problema planteado en todo el arte moderno: cómo seguir siendo artistas en un mundo que ha eliminado la distinción y está en vías de abolir la identidad y la práctica autónoma del arte. Ya todos deben responderse la pregunta sobre cómo seguir produciendo arte en un mundo que se ha apropiado de lo estético y lo ha difundido en formas mercantiles al alcance de todos, desde la moda y los cosméticos hasta las reproducciones baratas de obras literarias, plásticas, musicales, dramáticas, desde la televisión a los fetiches religiosos o sexuales. El consumo está en el centro del problema, porque lo atractivo de lo estético bajo las formas que ofrece el mercado, crea esta guerra por la apropiación de un resto, un plus del arte, que nunca se llegó a definir pero siempre fue un postulado sobreentendido entre los artistas. Hoy todo ello se ha expandido a tal punto que la pregunta que sostenía lo estético se ha borrado y olvidados de los límites, parecemos haber olvidado también que ese tránsito implicó, como señalan Hardt y Negri, el paso de la sociedad disciplinaria a la sociedad de control donde la poca visibilidad de lo que nos mira, sin embargo, no puede ocultar plenamente su presencia. Esto vale, más que nunca, para el mundo de los bienes culturales.

Los museos de arte son la escena donde se representa mejor la paradoja contemporánea: ofrecen las obras al gran público, pero las distancian de él a través del aparato crítico y de la naturalización de los procesos de legitimación de las obras. Las que en ellos se exponen son obras de arte *porque* están en el museo y el camino entre la sala de exposición y la tienda de reproducciones es casi más corto que el que separa la obra de su “explicación”. El afán reproductivo no afecta solo a las obras de arte, como sabemos, sino a todos los bienes culturales. Partiendo de una motivación semejante, frente a la amenaza del consumo anónimo, surge la “ideología de artista” como fundamento de la valoración estética y el *performance* de la identidad como parte central del arte moderno, extrañando a una minoría del resto mundo. El trabajo de las

instituciones y la difusión de las vidas de artista le devolvieron a las obras algo equivalente al aura que el mercado les iba borrando; y son formas que aún hoy se practican frente a la centralidad del mercado: el auge de las biografías de artista y el montaje de las retrospectivas que organizan los grandes museos siempre se hacen bajo la tutela del nombre de autor. La celebración de los premios (de los grandes grupos editoriales, el Nobel, el Príncipe de Asturias, y casi todos) coloca en el centro a ese sujeto que ya ha aprendido a comportarse ante las cámaras y cuyo modelo ha mutado: ya no los excéntricos artistas de las novelas decadentes sino el “artista” de cine y televisión.

Estos comportamientos no pueden ser sino la actuación de una identidad a la que no se sustraen tampoco las obras, que desganadas de luchar contra sí mismas y contra la multitud parecen haber optado por desenmascarar sus veleidades modernistas sin resignarse al destino de desaparición al que este reconocimiento las conduciría. Hoy parece difícil sustraerse a los efectos de la doble colonización cultural —de las masas por el mercado, de los bienes culturales tradicionales por las masas. No se hace necesario afirmar que puede ser una condición de la producción de bienes culturales. Es, sin duda, la condición bajo la cual las disfrutamos.

La pregunta que Hardt, Negri y Virno se hacen hoy respecto de la política —es decir, frente al poder descentrado del Imperio, frente a la preeminencia del trabajo inmaterial que caracteriza el sistema productivo bajo la globalización, frente a la concentración de la producción de subjetividad a través de la sociedad del espectáculo, bajo qué formas puede aparecer la resistencia a la homogeneización del poder— está formulada en términos culturales. La multitud vuelve a ser un problema en el mundo contemporáneo; lo es para las elites intelectuales y políticas de América Latina, que la conciben como sobra y resto sobre el fondo de los diferentes procesos modernizadores. Sigue siendo el gran sujeto peligroso de la política pero también de la cultura, que se expande más allá de los límites de la representación y que con su sombra vuelve menos visible el orden al que nos sometemos. Apelar al monstruo, al fantasma, siempre fue un modo de diagnosticar la imposibilidad de ser modernos y la fatal tendencia a la barbarie; recomendar su extirpación, pareció la manera de curarse de todos los males. En el reverso de esta diagnosis, podemos creer que fue un modo de percibir la existencia de formas de ser por fuera de la modernización, y que los nuevos desplazados de hoy reactualizan la batalla por la integración y la exclusión. Y si bien este discurso no es una resistencia a la imposición de la modernidad como globalidad y hegemonía, se constituye como una diferencia en la que habría que poder leer otras representaciones de lo social y de la cultura y especialmente ver en las producciones de nuestro tiempo contra qué cosas hemos dejado de atentar.

Bibliografía

- Antelo, Raúl (2002). "La felicidad colectiva" en "Radar Libros" suplemento de *Página/12*, 27 de Octubre.
- Benjamin, Walter (1989). "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" en *Discursos Interrumpidos*. Buenos Aires: Taurus.
- Buck-Morss, Susan (2000). *Dreamworld and Catastrophe. The Passing of Mass Utopia in East and West*. Cambridge and London: The MIT Press.
- Canetti, Elías (2000). *Masa y Poder*. Barcelona: Muchnik.
- Carey, John (2002). *The Intellectuals and the Masses. Pride and Prejudice among the literary Intelligensia*. Chicago: Academy Chicago Publishers.
- Chevalier, Louis (1973). *Laboring Classes and Dangerous Classes*. New York: Howard Fertig.
- Hardt, Michael y Antonio Negri. (2002). *Imperio*. Buenos Aires: Paidós.
- Krakauer, Sigfried (1998). *The Salaried Masses. Duty and Distraction in Weimar Germany*. London and New York: Verso.
- Le Bon, Gustave (2002). *Psychologie des foules*. Paris: PUF.
- Mc Clelland, J. S. (1989). *The Crowd and the Mob. From Plato to Canetti*. London: UNWIN HYMAN.
- Negri, Toni (2002). *El exilio*. Madrid: Trotta.
- Richard, Nelly (1994). *La insubordinación de los signos*. Santiago: Cuarto Propio.
- Virno, Paolo (2001). *Grammatica della Multitudine. Per una analisi delle forme di vita contemporanee*. Catanzano: Rubbettino Editore.