

### **III.**

## **NIVELES DE LA DOMINACION CULTURAL EN AMERICA LATINA: ALGUNOS PROBLEMAS, CRITERIOS Y PERSPECTIVAS\***

*ARIEL DORFMAN*

### **1.**

Es difícil que alguien pueda poner en duda la trascendencia que adquiere hoy el estudio de la dominación cultural en América Latina. Importancia acrecentada desde el momento en que bien podemos inscribir nuestra labor —académica, intelectual, creativa— dentro de una lucha cuyo sentido principal deriva precisamente de su pretensión de superar aquella dominación en el campo de las ideas. Escapar a los valores, a las orientaciones metodológicas y a los temas prevalecientes y hegemónicos en las sociedades del Continente, elevarse científicamente por encima de esos prejuicios, de aquella falsa conciencia, de esas maneras autorizadas y estimuladas por los dueños del poder, lograr una independencia suficiente tanto en el terreno del pensamiento y de las emociones como en la capacidad simultánea de expresar y transmitirlos adecuada, convincente y mayoritariamente, no sólo es una tarea verosímil, sino que algo que en lo específico nos toca llevar a cabo. Estudiar un tema como este tiene, por ende, consecuencias que desbordan la mera

---

\* Algunas de las ideas aquí expresadas fueron expuestas por primera vez, de manera sumaria, en una ponencia que hicimos como invitado especial a las jornadas de NOSALF (Nordiska samfundet för Latinamerika-forskning, Asociación escandinava para investigaciones sobre América Latina), en Bergen, Noruega, junio de 1976. Su forma actual —que ha ganado en riqueza, profundidad y precisión— se debe a un año de trabajo realizado en el marco de una investigación que sobre el tema llevamos a cabo en la Universidad de Amsterdam. En todo caso, se trata de conclusiones preliminares más que de una tarea acabada. A.D.

revelación del fenómeno, puesto que a la vez que se enfrenta una ciencia dependiente, se participa a través de las obras y acciones del pensamiento en la modificación parcial —por vías próximas o remotas— de las prácticas concretas reales.

Tampoco puede negarse la urgencia de esta lucha-estudio en torno a la dominación cultural. La historia más reciente —y si se desea, la más lejana también— de nuestras repúblicas lo está severamente comprobando. El campo cultural ha sido el escenario de muchas de las más grandes victorias —y de las más resonante derrotas— de nuestros sempiternos intentos de emanicipación continental. No puede desconocerse que en el camino por la liberación del suelo, del aire, del corazón latinoamericano, algunos de los avances significativos se han dado en el área cultural e ideológica. Utilizando un símil geográfico, podríamos afirmar que en nuestros países hay una serie de provincias o comarcas de tipo espiritual que, si bien no han sido del todo redimidas, al menos ya tienen construídos en su territorio rutas, fortalezas, ventanas, sótanos, establecimientos escolares y hospitalarios, más ventanas, trazados de calles, bodegas, aún más ventanas, e incluso complejos habitacionales, centrales hidroeléctricas, pequeños puertos y, claro... ventanas. Para desalojarnos de estas posiciones —a veces poco visibles, pero que suelen manifestarse de manera ruidosa y molesta— a la clase dominante no le basta ahora recurrir a discursos autoelogiosos, avisos publicitarios, inauguración de estatuas a próceres; teleseries importadas, manuales de buena educación para señoritas y de mala educación para obreros: tiene que pasar de la manipulación cultural a la represión generalizada, al genocidio y la censura, no sólo de los textos, sino de los cuerpos que los producen. Es demasiado conocido el fenómeno como para repetirlo otra vez más: ahí están los libros quemados, los intelectuales en la tortura, exiliados, desaparecidos, las universidades agarrotadas, las exposiciones de pintura prohibidas, los espectadores llevados presos por escuchar música. Paradójica prueba de nuestros éxitos, de la fuerza de la cultura latinoamericana dentro del cuadro de democracias tradicionales participativas: ahora en vez de echar de su trabajo al cantante o de no transmitir sus canciones o de dar órdenes de no entrevistarla en los diarios, se lo manda —muy sencillo— a fusilar.

Vale la pena anotar, sin embargo, que esta valoración de la cultura latinoamericana —nuestros enemigos no parecen tener las mismas dudas que sobre la eficacia de esta labor evidencian los propios intelectuales— no puede tener como consecuencia transfigurarla en una especie de superterritorio libre donde obtenemos los vicarios éxitos que la implacable historia verdadera nos niega. Por el contrario, no nos cabe duda de que una efectiva independencia cultural no puede existir hasta que se eliminen y superen las causas más profundas que le dan origen, la subordinación económica, política, social, tecnológica y militar. Pero tampoco creemos en un mecanicismo vulgar que olvide la importancia de esa

progresiva autoconciencia para nuestro continente. Ocurre, simplemente, como dato objetivo, que los avances intelectuales y artísticos de nuestros creadores y pueblos —nacidos en el marco de sacudimientos más vastos, masivos, no siempre perceptibles en su ligazón inmediata— han ido adquiriendo una dinámica propia, una cierta autonomía relativa, convirtiéndose en parte de la práctica cotidiana de extensos sectores de la población, lo que viene a ser algo así como una inmensa conciencia depositaria de revelaciones, comunicaciones, descubrimientos irreversibles, terminando por ser hoy una de las formas más efectivas para anticipar —tener la audacia imaginativa de anticipar— un futuro libre y diferente. En esta perspectiva, entender la dominación cultural es situar sus límites, la frontera de su alcance.

Pero el estudio de la dominación cultural es igualmente urgente por motivos opuestos. Representa a la vez una zona donde el imperialismo y las clases hegemónicas han logrado una serie de impresionantes éxitos. También nuestra historia cercana exhibe el caso de Chile: como observaremos más tarde, la capacidad que tuvo el enemigo para generar un frente amplio de apoyo a su estrategia minoritaria tiene demasiado que ver con la fuerza pertinaz de su ideología y de su cultura, su margen de maniobra para generar temores y terrores subterráneos y difícilmente desmentibles a la racional luz del día<sup>1</sup>. La falta de preparación práctica —pero asimismo teórica— para orientar y participar en el cambio cultural necesario para finalizar victoriamente esa batalla, es una lección y un permanente llamado de atención para quienes nos ocupamos del campo de la cultura.

Pese a esta doble imperiosidad —el estudio del arraigo de una tradición y conciencia propias, y el estudio de nuestra enajenación— tenemos la certeza de que esta inquietud es el pariente de toda reunión, congreso, revista o coloquio que se refiera a nuestra realidad. Bastará examinar los libros publicados sobre el tema, los recursos asignados, los estímulos para la investigación, las ponencias, los participantes idóneos y dedicados en las conferencias. El resultado es desalentador.

Muchos factores explican —aunque tal vez no justifiquen— tal desinterés. En primer lugar, destaquemos la extremada complejidad de la relación de los fenómenos culturales con la sociedad. No se trata de un problema meramente latinoamericano: el atraso en la edificación de una ciencia de lo cultural frente a la ciencia natural, económica o social, existe en todo el mundo. Un ejemplo de esta subsidiariedad y rezago: la famosa división entre superestructura cultural y base material que la estaría determinando *en última instancia*. Esa distinción, por

<sup>1</sup> Véase *Cultura y Comunicación de Masas, Materiales de la discusión chilena 1970—1973*, compilada por M. A. Garretón y H. Valdés, Laia, Barcelona, 1975. Asimismo de F. Castillo, J. Larraín, R. Echeverría, "Etapas y perspectivas de la lucha ideológica en Chile", pp. 114—152, *Cuadernos de la Realidad Nacional*, Núm. 13, julio de 1972, Universidad Católica de Chile, Santiago.

inevitable que siga siendo por razones analíticas o metodológicas, por necesaria que haya sido en el pasado para corregir desviaciones o mitos idealistas y antihistóricos, ha tenido como efecto —al tomarse al pie de la letra— reforzar la tendencia del estudioso social de postergar su acercamiento al problema de la cultura, tal vez confiado inconscientemente de que encontrando las claves de la estructura socio-económica, se podrá por último derivar de ella los secretos y todopoderosos senderos que conducen a las representaciones colectivas de la época. Sólo en casos excepcionales tal género de investigador tiene a su alcance la metodología y los datos reales sobre la especificidad del campo cultural, sus leyes propias, evoluciones, su integración material a la totalidad de la vida de una época, que lo rigen y lo diferencian. Quienes provenimos del campo de las artes o de la literatura hemos desarrollado la tendencia inversa: preocupados ante todo del descubrimiento de las leyes particulares del desarrollo de las ideas y de las técnicas, carecemos frecuentemente del instrumental necesario para insertar las obras estudiadas en los procesos concretos que les dieron nacimiento. Esto conduce a menudo a la búsqueda de equivalencias socioeconómicas en que puedan calzar los esquemas previamente establecidos sobre la obra que ha sido examinada<sup>2</sup>. Es decir, la separación entre superestructura y base material se ha transferido ilegítimamente al campo mismo del saber, a la perspectiva con que se enfoca la problemática, sin que hayamos sido capaces de juntar nuestros universos, nuestros rudimentos, nuestros equipos de trabajo. Naturalmente, esta especialización que estanca el conocimiento en cercanos vasos incomunicantes, no se debe a una coincidencia: es otra forma del sometimiento de nuestras universidades mismas, del modo en que se organizan los hábitos mentales<sup>3</sup>.

No debe extrañarnos, por lo tanto, que aquellos que intentan llamar la atención sobre la dominación cultural en el Continente y las formas para enfrentar su comprensión, busquen antes que nada partir de una discusión teórica, de una base teórica sólida, definiendo de antemano lo que entienden por dependencia, ideología

<sup>2</sup> No pretendemos sustraer nuestros trabajos propios a este tipo de crítica. Por ejemplo: "Notas para un análisis marxista de la narrativa chilena de los últimos años", *Casa de las Américas*, noviembre-diciembre 1971, Año XII, Núm. 69, pp. 65—83, cuyo valor está fundamentalmente en su examen (a nuestro entender todavía correcto) de características de la narrativa chilena, pero que contiene errores metodológicos de fondo al tratar de forzarlas a funcionar dentro de esquemas sobre la dependencia que, a nuestro juicio, poco tenían que ver con la realidad histórica americana (abuso de las tesis de Gunder Frank, etc.), y que actuaban como una especie de "salvavidas" o expicalotodo, cuando de hecho era bastante poco lo que explicaban.

<sup>3</sup> Véase en *Autonomía Nacional o Dependencia: la política científicotecnológica*, Paidos, Buenos Aires, 1975, los estudios de F. Suárez ("La dependencia científica en relación a la dependencia cultural y tecnológica", pp. 149—160) y de Héctor Ciapuscio ("Universidad e investigación científica", pp. 254—272).

y cultura. Son imprescindibles aquellas precisiones y búsquedas<sup>4</sup>, ni hay otro modo de avanzar hacia una formulación científica del problema<sup>5</sup>. No obstante lo cual, quisiéramos optar por otro camino que puede ilustrarle a un público quizás menos especializado los diversos aspectos que surgen en torno al estudio de la dominación cultural, llegando a sugerir a las vez algunos criterios y perspectivas para su resolución o cuando menos ciertas tareas urgentes que aparecen en este campo.

Nada mejor para esto que centrar nuestro análisis en un caso concreto. Tomando un producto de los medios masivos de comunicación podremos recorrer desde él una variada gama de influencias y subordinaciones, desmontar unos tras otros los diversos niveles de determinación a que está sujeto<sup>6</sup>, examinar nuestra capacidad y debilidad actuales para llenar la lagunas que vayamos descubriendo. La radiografía de esta obra "subliteraria" nos servirá con posterioridad como marco de referencia para situar comparativamente, aunque en forma más somera, algunos de los muy complejos problemas de la creación artística en una sociedad sometida desde el extranjero. La cohabitación en este ensayo de dos áreas de la cultura latinoamericana que conviven o al menos se yuxtaponen en la conciencia diaria del Continente pero que rara vez penetran juntas hasta las páginas de las ponencias

<sup>4</sup> Varias muestras recientes: la antología de Alfredo Chacón, *Cultura y Dependencia, Ocho Ensayos Latinoamericanos*, Monte Avila, Caracas, 1975, donde destacan especialmente trabajos de Darcy Ribeiro, Alberto Filippi y Antonio Cándido; también *Cultura Popular y filosofía de la liberación, una perspectiva latinoamericana*, Fernando García Cambeiro, Buenos Aires, 1975. Véase espec. de Máximo R. Chaparro, "Dominación y Cultura", pp. 73—86 y de Julio D. de Zan, "Para una filosofía de la cultura y una filosofía política nacional", pp. 89—139.

<sup>5</sup> Una muestra de este interés es la aparición de un órgano especializado al respecto, la *Revista de crítica literaria latinoamericana*, editada en Lima por Antonio Cornejo Polar. En su primer número (primer semestre, 1975), por ejemplo, salen dos trabajos destacados, uno de Roberto Fernández Retamar, reproducido en varias otras revistas además ("Algunos problemas teóricos de la literatura hispanoamericana", pp. 7—38) y otro de Alejandro Losada ("Los sistemas literarios como instituciones sociales en América Latina", pp. 39—60). Otras revistas manifiestan igual alce de este tipo de problemática: *Escritura*, cuyos primeros dos números dirige desde Caracas Angel Rama e *Hispanoamérica*, en cuyo anexo del año IV, 1975, se reúnen textos sobre literatura latinoamericana e ideología de la dependencia de Hernán Vidal, Joseph Sommers, Jaime Concha y Nelson Osorio. El ensayo de este último, también reproducido en *Revista de crítica literaria latinoamericana* y en *Casa de las Américas*, nos parece por su rigor una lectura obligada para quienes se preocupan por el tema. Véase también de Agustín Cuevas, "Ciencia de la literatura e ideología de clase en América Latina", en *Sociedad y Desarrollo*, Núm. 2., abril/junio 1972, (CESO, U. de Chile), pp. 67—76.

<sup>6</sup> Nos parece cada vez más adecuado el uso de *niveles de determinación* (o de *codeterminación*, utilizando la terminología de Engels en su carta del 14 de julio de 1893 a F. Mehring, *Selected Works*, Volume III, Moscú, p. 496) para comprender la historia como proceso. Ver E. J. Hobsbawm, "Karl Marx's Contribution to Historiography", pp. 265—283, en *Ideology in social science, readings in social theory*, edited by Robin Blackburn, Fontana, 1972, esp. pp. 272—279.

doctorales, puede ilustrar nuestra convicción de que es igualmente necesario rechazar la tendencia a dividir y a separar los estudios de estos dos sistemas comunicativos complementarios<sup>7</sup>, así como la tendencia inversa, pero igualmente peligrosa, que busca indiferenciar sus funciones, confundir sus límites, tratarlos de manera idéntica, desconocer aquello que tienen de propio y de específico.

## 2.

El caso-tipo que nos servirá de guía para discernir los canales por los cuales se ejerce y funciona la producción masiva de mensajes en América Latina proviene del campo de la literatura infantil. Se trata de una historieta, extraída de la revista para niños *Mampato*, y que se publicó en serie, semanalmente, entre mayo de 1973 y octubre del mismo año en Santiago de Chile<sup>8</sup>.

Ante todo, comencemos por el sustrato material anterior a la creación de aquello quo es prepiamente cultural, el mensaje mismo. Para que éste exista, tienen que haberse manufacturado previamente elementos quo no tienen significación cultural inmediata (si excluimos su lenguaje en tanto objetos): papel, tinta, color, rotativas de impresión, fotograbado, etc., lo que implica, per cierto, maquinaria que fabrica papel, procesos para obtener tinta, industrias que entregan impresoras. A menudo se olvida que la tan mentada industria cultural no sólo entraña la elaboración del objeto mismo de entretenimiento que se consumirá, sino que todo un sistema que es su base lejana y cercana<sup>9</sup>. Los dueños del poder económico —primer nivel indesmentible del vasallaje— podrán, por ende, determinar en última instancia las orientaciones generales de los mensajes que

<sup>7</sup> Véase el trabajo de Jacques Dubois, "Hacia una crítica literaria sociológica", en Robert Eccarpit, *Hacia una sociología del hecho literario*, Cuadernos para el diálogo, Madrid, pp. 57—77, y en especial la subsección "literatura de masa y paraliteratura", pp. 74—77. Seguimos en general a Gramsci en su énfasis en estudiar la literatura "comercial" (folletinesca) y la "artística" juntas. Véase Antonio Gramsci, *Antología*, siglo XXI, México, 1970, pp. 305—307.

<sup>8</sup> Ya hemos llevado a cabo un análisis preliminar y sucinto del contenido de esta historieta en el discurso ante el Tribunal Russell II, tercera sesión, Roma, enero de 1976, y que fue publicado posteriormente en Revista *Casa de las Américas*, sept.-oct. 1976, año XVI, n. 98, bajo el título: "Chile: la resistencia cultural al imperialismo", pp. 3—11.

<sup>9</sup> En este sentido, vamos más allá que Adorno en esta concepción de la "industria cultural". Véase Th. Adorno, "La industria cultural" en *Cine Cubano 63/65*, pp. 74—77 (o en el volumen antológico, *La Industria Cultural*, Galerna, Buenos Aires, 1967). También consúltese a W. Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" en *Illuminations*, N.Y., 1969, pp. 217—251. Naturalmente, no compartimos la idea de Adorno de que en este contexto industrial el arte pierde su carácter estético. (Véase de Marc Jiménez, *Adorno: Art, idéologie et théorie de l'art*, Union Générale d'Éditions, París, 1973, esp. pp. 128—135, para el concepto de *Entkunstung*).

se difunden en una formación social determinada. Todo aparato de reproducción cultural está integrado al funcionamiento del sistema como un todo, y su sojuzgamiento se hace de una manera incesante, automática, según los intereses de la clase dominante. Todo estudio sobre la dominación cultural debe partir de esta base económica, del modo de producción vigente.

Sin embargo, es necesario hacer aquí varias observaciones. No hay que olvidar, en primer lugar, que cada objeto cultural —masivo o no— requiere procesos diferentes, más o menos avanzados, más o menos complejos, de gestación industrial. Hay áreas donde el imperio económico y tecnológico es casi total y se va acrecentando: por ejemplo, los mensajes audiovisuales que están inventados en el marco de las empresas multinacionales de la electrónica y de la guerra, y dependen de ellas, como ha demostrado entre otros Mattelart en recientes ponencias<sup>10</sup>. Hay otras áreas donde, por el contrario, desde el punto de vista de su producción, hay condiciones materiales para una relativa independencia, un margen de maniobra mayor (por ejemplo, la industria del libro). Demarcar estos sectores, establecer su grado de mayor o menor autonomía económica dentro del sistema productivo y distributivo, valorar el efecto que tiene el rezago tecnológico para las diferentes mercaderías culturales, tomar en cuenta la influencia que en el mercado pueden ejercer capas amplias de consumidores que tienen poder de compra, permitiría comprobar que la dominación económica sobre la producción cultural en América Latina se lleva a cabo de un modo desigual.

Lo segundo que hay que mencionar es que existe, además de ésta, otra forma de dominación económica que es necesario puntualizar, puesto que los productos culturales, junto con ser mercancías, objetos elaborados, conllevan una significación, poseen una carga emocional o intelectual, aparecen para ser consumidos de otra manera que los zapatos o la leche. El *mensaje* mismo —más allá de la imprenta, la fábrica para la imprenta, el acero para la fábrica, la fundición para el acero— tiene dueño. Alguien es propietario del órgano de expresión dentro del cual esa comunicación se produce, alguien tiene el derecho a contratar, recibir anuncios, despedir, distribuir, revisar, censurar, etc. Este control —que es el que más estudios ha motivado, más denuncias ha acumulado en diversos países del Continente— es más visible, aparente y directo que el que se ejerce a través del sistema total, puesto que por regla general los mensajes de carácter masivo (y sus dueños) no entran en conflicto con los intereses del sistema vigente (y sus dueños). Es el caso que analizamos. Los patrones de *Mampato* son la Editorial

---

<sup>10</sup> Véase especialmente, *La cultura como empresa multinacional*, Galerna, Buenos Aires, 1974, y en el libro *La Información en el nuevo orden internacional*, Instituto Latinoamericano de Estudios Transnacionales, México, 1977, editado por Fernando Reyes Matta, el artículo del mismo Mattelart, "Otra ofensiva de las transnacionales: las nuevas tecnologías de comunicación", pp. 109—149 y de Reginald Green, "Comunicaciones masivas, orden económico internacional y otro desarrollo", pp. 153—180.

Lord Cochrane, la mismísima que edita *El Mercurio* y una cadena de diarios chilenos, y que a su vez pertenece al monopolio de los Edwards, representantes de la gran burguesía monopólica del país, ligada por supuesto al capital multinacional<sup>11</sup>. De todas maneras, no es fatal ni inevitable que el dueño del mensaje sea el mismo dueño de los resortes fundamentales de la economía: estudiar de un manera atenta y objetiva los dos sistemas productivos podría deparar algunas sorpresas, tensiones y conflictos que no siempre son evidentes a primera vista (por ejemplo, las inversiones de la burguesía no-monopólica en ciertas actividades masivas culturales).

Hay, eso sí, que recordar en este contexto otro aspecto de la dominación económica. En efecto, en un continente sometido al extranjero como es el nuestro, gran parte de los productos culturales masivos en venta o populares son importados sin más desde los EE.UU., limitándose la intervención criolla a la traducción y reproducción física del mensaje, a su subtitulación, doblaje, adaptación mínima. Una mayoría del material que sale en la revista *Mampato*, por ejemplo, se dibuja y escribe fuera de nuestras fronteras. La historieta misma que nos preocupa ha sido ejecutada por chilenos nativos, aunque su dependencia de lo foráneo persiste en otro nivel, en el modelo ideológico adoptado, como veremos más tarde. Es importante, de todos modos, tomar en consideración esta distinción entre lo que se produce nacionalmente y lo que se importa tal cual. Por mucho que en algunos países se haya avanzado sustancialmente en este tipo de estudio (Argentina, Colombia, Perú, Venezuela) carecemos de investigaciones globales y pormenorizadas del fenómeno. A menudo a quienes se acercan al problema les basta con señalar porcentajes, por ejemplo el número de horas televisadas con material extranjero y con material elaborado en el país. Estas aproximaciones son valiosas en cuanto establecen bases para un catastro mínimo. Falta, naturalmente, analizar con más detención el contenido de esos productos nacionales, para establecer quizás sus grados de dependencia y de eventual originalidad<sup>12</sup>.

No se puede enfatizar este punto lo suficiente. La mera existencia de productores intelectuales de origen nacional, la presencia de técnicos en expresión masiva, de equipos idóneos que colaboran en cada etapa de generación de la obra, ya constituye un factor de peso para una potencial independencia cultural. Con esto no queremos cegarnos a la dominación que a su vez se ejerce sobre esos trabajadores: el control empresarial no es muy diferente al que sufren otros obreros o

<sup>11</sup> Ricardo Lagos, *La concentración del poder económico*, Santiago, 1969. También de Peter Schenkel, "La estructura de poder de los medios de comunicación en cinco países latinoamericanos" en *Comunicación y Cambio Social* (edit. por Peter Schenkel, Marco Ordóñez), Quito, ILDES-CEPAL, 1975, pp. 13—56.

<sup>12</sup> Véase nuestro documento de información y trabajo para la reunión organizada por la UNESCO en Bogotá, Marzo de 1976, "Sobre las artes del espectáculo y fiestas en América Latina", Monografías publicadas por la Oficina Regional de Cultura para América Latina y el Caribe de la UNESCO, número 4, La Habana, 1976.

empleados, si bien por el hecho de crear "cultura" (que la burguesía proclama como el reino de la libertad sin trabas) gozan de cierto grado circunstancial de flexibilidad que un minero, por ejemplo, no tiene. De todas maneras, no hay que omitir el hecho de que, junto a su condición de asalariado en un mercado de trabajo, su labor puede ser presentada como prescindible, puesto que se la puede sustituir fácilmente por obras provenientes del extranjero que son apenas más caras.

Pero hay otro nivel más de control sobre el mensaje, menos manifiesto que la relación patrón-empleado, y que puede ser igualmente decisivo. Se trata del proceso material con que los trabajadores culturales multiplican la obra: en parte condicionado por el hábito y entrenamiento recibidos por el técnico en cuestión, también es determinante el lugar que ocupa éste en una cadena productiva implacable. La experiencia de quienes hemos intentado cambiar los medios de comunicación —teniendo ya en manos del pueblo la posesión de los aparatos reproducidores— es que la organización concreta de la fabricación de los mensajes es muchas veces el factor crucial en el contenido de los mismos o más bien en su rigidez, en la falta de tiempo para distanciarse críticamente frente a él. La misma masividad, siendo emitidas en serie las obras, costosas para realizar, baratas para comprar, exigen fórmulas repetibles, acríticas. Muchas veces se subestiman las consecuencias sobre el mensaje mismo de estos hechos: son equipos los que participan en el proceso, cuyo personal dispone en general de una elevada especialización, con plazos rígidos para la entrega, con métodos de trabajo complicados. Con excepción de nuestro cine latinoamericano y el intento de definir una alternativa más acorde con nuestra pobreza e imperfección<sup>13</sup>, se ha estudiado muy superficialmente el señorío de técnicas extranjeras en este plano, los hábitos laborales que se mantienen más allá de hipotéticas mudanzas en la dirección superior de las empresas culturales.

Si bien todos estos niveles son determinantes para la obra, controlándola de maneras diferentes y convergentes, no cabe duda de que hasta ahora hemos evitado —lo hemos querido hacer— el conjunto de factores que es, sin lugar a dudas, el más importante: se trata del campo más difícilmente asible de la ideología. Todo acto de transmisión, de recepción, de producción de mensajes, se halla previamente determinado por lo que podríamos denominar la ideología dominante de la sociedad en que se elaboran esas ideas. No se trata acá de demostrar a través de qué medios el equipo de productores, los lectores en cuyo "gusto" se vindica el mensaje, están sometidos a esa serie totalizante de presiones, presupuestos incondicionales, mitos, es decir, cómo se ha forjado su óptica. Lo que se produce y recibe a través de los medios masivos de comunicación es sólo una de las vastas experiencias formadoras de su conciencia. Porque la dominación económica misma

---

<sup>13</sup> Véase de Julio García Espinoza, *Por un Cine Imperfecto*, Rocinante, Caracas, 1973.

es también y a la vez cultural, el sistema comunica y exige en cada acto y relación entre los hombres. Porque la estructuración del Estado en América Latina configura una particular manera de organizar, orientar, reprimir, estimular la vida cotidiana de los habitantes, una manera de significar. Porque la mera existencia de una economía de mercado con su publicidad y vitrinas es una manera de asaltar la cabeza de quienes compran y venden y cuya fuerza de trabajo es comprada y vandida. Y naturalmente, junto con los medios de comunicación, hay otros aparatos ideológicos, como el sistema educacional, la organización de las unidades familiares y urbanas, las tecnologías importadas, la Iglesia y otras instituciones. Dependerá de estas y otras influencias, y del lugar que ocupe cada cual en el sistema económico y de clases, lo que codeterminará su conciencia. Naturalmente podemos postular y descubrir que hasta un cierto punto el sistema ideológico es coherente, es decir, que la totalidad de los mensajes se acomodan entre sí y se refuerzan, configurando una constelación interpretativa para la conducta, una explicación del mundo.

Es perfectamente posible construir un modelo cultural dominante, cuyas características y estructuras recorren y unifican bajo un solo sistema de valores todos los productos, una serie de enseñanzas por lo general implícitas, que contiene en el fondo una vía para el desarrollo social y a la vez personal, formas en que se propone al hombre marginado actuar para tener éxito, para salir de su situación de inferioridad.

Si tomamos ahora nuestro ejemplo, la historieta "Mampato", advertiremos que diseñar un tal modelo cultural dominante —cuyo grado de exactitud, complejidad y comprobación científica puede variar— adquiere el valor de permitirnos formular aquello idéntico que —a través de incsesantes e infinitos canales— presiona tanto sobre el productor del mensaje como sobre sus consumidores. Nos sirve para unificar en una "visión del mundo", en una totalidad, los diversos componentes potencialmente heterogéneos de un sistema. A la vez nos permite distinguir lo que tiene de similar ese mensaje a otros productos de entretenimiento, a textos escolares, a discursos políticos o empresariales, a avisos de cigarrillos o de aviones, etc. Por lo tanto, en un continente a veces adormecido cumple la función de denunciar la opresión ideológica, de desenmascarar la supuesta inocencia de los mitos cotidianos que benefician una mayor explotación económica, una más eficaz manipulación política, una interiorización de la propia represión organizada.

Sin embargo, si el uso de tal modelo nos certifica hasta qué punto todos los afluentes ideológicos desembocan en una sola gran inundación de mensajes que ahoga y asfixia a quién no sabe nadar ni se ha agenciado una balsa, este tipo de análisis entraña varias limitantes que quisiéramos mencionar aquí, en el entendido de que hacemos a la vez una crítica a nuestra propia experiencia pasada.

El gran problema con esta descripción de estructuras ideológicas generales es

que tiende a ser *estática* y *ahistórica*. Ese modelo sólo existe fehacientemente en la materialidad de la práctica social, en la dinámica con que una clase social dominante reacciona ante los intentos de cuestionar —en el sector que sea— su hegemonía. Como tal, el modelo sirve en cuanto pueda explicar sus propias transformaciones, adaptaciones, cambios, la forma en que resuelve las nuevas tensiones, las maneras en que supera los conflictos que salen a la luz de la conciencia. El funcionamiento concreto de esos mitos, su gestación particular en la realidad latinoamericana, su evolución, es algo que ningún modelo previo puede dilucidar. Además el modelo varía a nivel nacional, se adapta o deforma, busca formas sintéticas latinoamericanas, tiene un cierto grado de originalidad específicamente continental: un producto masivo creado en nuestro territorio por algún connacional puede tener menos contradicción con las representaciones mentales de los consumidores que algo importado desde el exterior.

A la vez, la dominación no se ejerce jamás de la misma manera. Actúa a través de una enorme disparidad de productos, medios, géneros, comportamientos, en una palabra, *formas*, que se arrollan con diversas envergaduras y procedimientos en sectores disímiles de la práctica y de la conciencia de los hombres. El modelo no toma en cuenta que el motor de estos productos es su mercantilización, lo que significa además la repartición de las áreas ideológicas con características especiales e irrepetibles de un producto a otro, aquello que lo hace agradable, interesante y adquirible para el público —reducido o no— en cuestión.

Por ende, la presencia del modelo cultural dominante en tantos mensajes conviene como denominador común, pero no puede sustituirse al análisis concreto de cada producto cultural en su situación histórica, en su situación de producción y de recepción (momentos que por lo demás no siempre coinciden). Los aparatos ideológicos y los hombres propagadores de ideas y emociones y sueños y justificaciones reaccionan transformativamente frente a las situaciones antagónicas y móviles que la realidad (ella misma hecha de lucha) ofrece. La ideología no es algo dado: se genera en todo instante; y no se genera siempre de la misma manera. Es más evidente su carácter instrumental, su servicio inmediato de una clase social, es más fácil consolidarla en su coherencia interna, cuando cambios amenazan en el horizonte o cuando surgen determinados problemas que denuncian o revelan una ausencia insostenible de auténtica armonía entre esas percepciones primarias, supuestamente eternas, y la vida. Creemos que es posible rastrear detrás de cada gran éxito popular masivo un intento inconsciente por responder a esas inquietudes, agitaciones y contradicciones, por llenar un vacío o un hueco en los presupuestos que una clase ha hecho tragar a la mayoría de una nación.

Tomemos el caso, por ejemplo, de los melodramas para mujeres. Está claro que las subrepticias tesis sobre la mujer, su rol, su status, sus aspiraciones, son bastante parecidas en las series norteamericanas y en las peruanas o las mejicanas: pero *"El Derecho de Nacer"* o —en forma más reciente— *"Simplemente María"*

no son meras reproducciones calcadas de un modelo importado<sup>14</sup>. Pueden compartir el mismo prejuicio de que la mujer debe mantenerse al margen de toda competición con el hombre, pero las respuestas latinoamericanas lo son a contradicciones específicamente nuestras que, por cierto, ilustran también la contestación mundial que encuentra esa tesis conservadora y represiva.

Una de las tareas impostergables para nuestros analistas en este plano, y tal como lo postulamos antes, es enfrentar y comprender los productos masivos nacionales, cuya relación con formas deformadas de gusto popular, cuyo "subdesarrollo" para usar un término que tanto nos disgusta, constituye un área casi virgen de estudio. Para que nuestra recomendación no parezca una prevaricación, trataremos de hacerlo nosotros mismos enseguida en el caso de Mampato. Pero antes, una última deficiencia sobre la cual es inexcusable llamar la atención: la carencia casi absoluta de estudios sobre el público en América Latina. No dudamos de que las agencias, tanto de publicidad como de espionaje y gubernamentales, efectúan encuestas, pero hasta la fecha han sido escasos los exámenes serios sobre la audiencia real, sobre las condiciones de recepción de un mensaje determinado. La ausencia de tales investigaciones y preocupaciones —que se hace aún más grave en el caso de mensajes masivos de contenido artístico— nos inquieta, porque en ellas reside la posibilidad de verificar los gérmenes probables y a veces elementales de resistencia a este sistema comunicativo e incluso de medir la distancia entre lo que el mensaje importado o malamente imitado desea imponer como valor y conducta, y su absorción y comprensión efectiva por el público, entidad que tampoco permanece como una unidad homogénea e inmutable. Por otra parte, sería interesante —y tampoco se ha realizado— establecer los grados verdaderos de influencia de los distintos aparatos reproductores de ideología, la relativa aceptación o rechazo según los grupos sociales a los cuales está dirigido el mensaje. Es obvio que para que este tipo de estudio se lleve a cabo, deben surgir condiciones políticas que lo favorezcan. Aun en el caso chileno, donde no sólo se comprendía que todo cambio de los medios involucra también la incorporación de vastas masas representativas al ejercicio del poder ideológico, sino que también se intentaba organizar aquella apropiación y creatividad en torno a ciertos programas o revistas, fue muy poco lo que finalmente se pudo saber

---

<sup>14</sup> Véase de Manuel J. Campo, *Simplemente María y su repercusión entre las clases trabajadoras*, Avance, Barcelona, 1975, donde es posible advertir diferencias reveladoras entre las formas españolas fotonoveladas de esa serie y la versión televisada peruana, permitiendo un hipotético estudio comparativo sobre las especificidades nacionales de la resolución de ciertos problemas en el ámbito femenino.

acerca de los consumidores, los potenciales confeccionadores de nuevos mensajes<sup>15</sup>. De todas maneras, la ciencia puede contribuir, puede preparar el terreno, para la efectiva democratización de los medios de comunicación, puede establecer criterios que ayuden a su conversión, atendiendo este campo desguarnecido de la sociología de la cultura. Nadie sabe la respuesta a la pregunta: ¿cómo es el público latinoamericano?, ¿los públicos?

Hemos visto hasta acá, entonces, en forma somera, la red múltiple de niveles subordinantes que actúan simultáneamente y sucesivamente sobre todo el proceso de producción y recepción, desde la fabricación del papel hasta la manufactura menos tangible dentro de la conciencia colectiva de actitudes automáticas hacia la rebeldía y el amor. Podemos ahora analizar aquello que es nuestra vocación específica: el contenido de la historieta Mampato y su relación eventual con lo que ocurría en Chile durante ese memorable año 1973<sup>16</sup>.

El joven héroe Mampato, acompañado de Ogú, un bonachón gigante cavernario, va a visitar a su amiga Rena, hermosa muchacha del siglo cuarenta ( pelo rubioblanquecino, ojos verdes, minifalda de última moda, cuerpecito fino, tez clara), que habita un país parecido a Chile en lo geográfico (altas montañas, valles cultivados, árboles y topografía típica), cuyos habitantes son telépatas pacíficos y bellos. Están muy adelantados técnicamente (debido a que allí "todas las mentes piensan unidas") pero no han perdido su naturalidad ("apreciamos una comida sabrosa y natural"). El problema es que su bondad no les permite defenderse de una civilización vecina, "de seres malignos", con "ansias de dominar a toda la tierra". El tirano Ferjus, el amo de ese lugar, sabe leer las mentes, igual que Rena. Ella no abusa de ese poder ("es mala educación meterse sin permiso en los pensamientos privados"), mientras que Ferjus adivina la interioridad de la gente para anexar y destruirla.

El déspota vive en un árbol gigante, rodeado de sus seguidores de raza amarilla (calificados de "asesinos", "malvados", "agresivos", etc.), todos ellos militarizados. Encontramos en ellos rasgos físicos que comparten con muchos otros villanos tradicionales de los *comics*: además de su piel, los dientes sobresalen a lo Drácula,

<sup>15</sup> Un ejemplo de trabajo en el terreno, Michèle Mattelart y Mabel Piccini, "La Televisión y los sectores populares", en *Comunicación y Cultura*, Núm. 2., Buenos Aires, marzo de 1974, pp. 3—75. Sobre experiencias en torno a la revista *Onda*, donde se crearon talleres de lectores que evaluaban el material publicado para posteriormente intervenir en una eventual elaboración, todavía no se ha publicado, al parecer, un resumen de la experiencia. Un estudio de Herbert Schiller y Dallas W. Smythe en *Society*, marzo 1972 ("Chile: An End To Cultural Colonialism") llamaba la atención sobre esta insuficiencia.

<sup>16</sup> El *corpus* está constituido por la historieta "Mampato" durante todo el año 1973, que a su vez son cuatro páginas de la revista homónima. Nos faltan, eso sí, tres de los números, por lo que la muestra se reduce a 49 semanas de la serie de 52. Ha sido imposible conseguir, desde Chile, los restantes. Hemos podido reconstituir su contenido, sin embargo, por notas que obraban en nuestro poder.

tienen prognatismo agudo, y una cierta uniformidad los nivela e identifica. Pero otras características son algo más originales: muy musculosos, echados los hombros para adelante, con inmensas espaldas que salen de cuerpos más reducidos, tienen caras aindiadas y usan cascos como los obreros de la construcción. No hay mujeres ni niños entre ellos, aunque el tirano tiene un hijo (¿adolescente?) "cuel, estúpido y perezoso", el príncipe Sicalipto Primero. Ellos han reclutado y esclavizado a los hombres (también pacíficos) de esa tierra, que son laboriosos, inteligentes, pequeños, de diversos colores (rosaditos en su mayoría), amantes de la naturaleza, y que trabajan hábilmente con sus manos tanto en la manufactura de artefactos como en la agricultura. Estos hombrecitos (que sí tienen hijos y esposas) son torturados para deleite de la casta gobernante, azotados por su indisciplina. En estas prácticas Ferjus es secundado por unos espías suyos, los hombres-ratas, cuyos pensamientos son tan repugnantes que hasta Rena no quiere incursionar en sus mentes. También están del lado de Ferjus la raza mutante de los gigantes guerreros, encabezados por el descomunal e ingenuo Gor que, a lo largo de los episodios, una y otra vez salva al tirano y ataca a los otros mutantes, que sin embargo son sus "hermanos". Por último, Ferjus puede recurrir en último término a un monstruo terrible, devorador de esclavos ("el único mutante de ese tipo que existe en el mundo, hijo mío"), figura verde, escamosa, colosal, de apariencia prehistórica, el antroposaurio.

No hemos de relatar todas las visciditudes de la lucha entre el bien y el mal, ni sus diversas etapas. Ferjus dispone de dos tipos de armas: lanzas (primitivas, inventadas por su propia raza) y paralizadores (modernas, que fabrican los del pequeño pueblo bajo amenaza de torturas). Ahora el opresor los quiere obligar a manufacturar un paralizador gigante con el que podrá atacar la civilización vecina, y con cuyas armas terminará por regir finalmente todo el mundo. Mampato convence a los hombrecillos de que engañen a Ferjus, accediendo supuestamente a sus demandas. Como demorarán varios meses, "eso nos dará tiempo para planear la rebelión."

No obstante lo cual, los héroes deben escapar del árbol inmenso, lo que sólo se logra cuando uno de los mutantes pacíficos se decide a utilizar un arma de fuego para socorrer a sus amigos, contraviniendo su propio disgusto ante el uso de la violencia.

Ya en el bosque, discuten la estrategia.

"Somos muchos los que aún no estamos esclavizados por Ferjus. ... Pero ellos son muy poderosos. Nosotros sólo sabemos trabajar."

"Justamente, esa será nuestra arma", exclama Mampato, fervoroso. "Los mutantes esclavos deberán reunirse." Acto seguido, se extiende una huelga que paraliza el país. Quejas de los "amarillos": "No hay esclavos que ordeñen el ganado. Nadie recoge las frutas. No están los que manejan los ascensores." Esta

última ausencia —en un escenario donde el árbol largo y estrecho tiene varios pisos— significa de hecho cortar el transporte.

Esto obliga a uno de los hombres-ratas a parlamentar, aunque su verdadera intención es el espionaje. "Paz y amistad" susurra, enarbolando una sucia bandera blanca. Ofrece al pequeño pueblo su ayuda, siempre que le permitan seguir poseyendo algunos esclavos. Es sacado a patadas: "Nosotros sólo queremos la libertad."

Ante el fracaso de esta política, el tirano manda a Gor atacar a los rebeldes por sorpresa y ultimar a sus cabecillas. El gigante es vencido por Ogú. Al retirarse, un Zorko (vegetal mutante, "monstruo que envuelve y devora a sus víctimas") lo captura. Los buenos rebeldes deciden, pese a todo, auxiliar a su enemigo. Antes de que se aleje, cabizbajo, recibe la lección de Mampato: "Gor", le dice, "los mutantes te han salvado la vida. Recuerda que eres uno de ellos. Sin embargo, sirves a los tiranos que esclavizan a los tuyos. Ahora, vete."

El titán se va, dando extrañas y tiernas miradas hacia atrás. Es evidente que, en el futuro, durante la confrontación, se alinearán junto a los rebeldes.

Vale la pena interrumpir este relato para avisarle a los amables y atentos lectores que nos encontramos en el día 5 de septiembre de 1973. Antes de que saliera el próximo número, el día doce, ocurrirían eventos en Chile que todo el mundo conoce.

Pero lleguemos pronto al desenlace de nuestra aventura.

En efecto, cuando el antroposauro queda por fin suelto y está a punto de despachar a nuestros campeones, viene la tan esperada rebelión de las fuerzas armadas del tirano, la rebelión de Gor y los demás despistados gigantes. "Nosotros somos también esclavos y hemos sido usados contra los demás mutantes." Al ataque: no les importa que los traten de "traidores".

Ferjus y sus últimos camaradas se refugian en la cúspide del árbol magnífico, jurando que "Los *venceremos* (subrayado nuestro, no lo podemos evitar) y los esclavizaremos en peores condiciones que antes."

El pequeño pueblo rechaza la alternativa de emigrar ("buscar otras tierras para vivir sin ser esclavizados"), sino que optan por la lucha: "Esta es nuestra tierra y lucharemos por ella. Los amarillos vinieron a esclavizarnos y deben irse." Además, mientras estén vivos, "habrá peligro".

La solución es simple. El árbol está minado "por los túneles de los hombres-ratas". Los mutantes se ponen manos a la obra: "Debilitaremos las raíces del árbol gigante. Ferjus y los suyos se rendirán."

Pero no tendrán ocasión de rendirse. Una tempestad terrible derriba el árbol, lo extirpa de raíz. Perecen los amarillos y los hombres ratas, aunque tal destino no se retrata directamente. Esa muerte atroz no era la intención de los buenos mutantes. Es la naturaleza la que los ha castigado en forma justiciera e impersonal. Se atenúa la tragedia al no haber mujeres ni niños en esa cúspide.

Ahora, "la tempestad ha cesado y fulge el sol". Mampato se despide con un "lindo" discurso, que el pequeño pueblo escucha encaramado en los hombros de los gigantes y encima de las raíces expuestas del árbol: "¡Amigos mutantes! La tiranía ha terminado. Ya no serán esclavos nunca más. Ahora deben trabajar unidos: el pequeño pueblo, los gigantes, los labradores y hombres-gato. ¡Todos los mutantes laborando juntos conseguirán un futuro próspero, libre y feliz!"

Para resumir: el comic relata, entre mayo de 1973 y octubre del mismo año, semana tras semana, el derrocamiento de un tirano por un pueblo pacífico e industrioso. Se cumple una serie de etapas en esta lucha: insubordinación civil pasiva, llamadas a las autoridades para que recapaciten, negociación con el gobierno para dar tiempo a la rebelión, enfrentamientos parciales donde los gigantes siguen del lado del tirano, uso de la violencia por primera vez, huelga de los trabajadores y transportistas, llamados a la unidad y a la libertad, desobediencia de las fuerzas armadas que se convierten a la causa justa, extirpación del mal hasta sus raíces. A la vez, el déspota se aísla y se va quedando solo. Manda espiar bajo el disfraz de un parlamento o tregua, se hunde en mayores excesos y desmanes, quiere adueñarse de la tierra, recurre a monstruos inmensos y descontrolados, se refugia en su santuario con sus últimos fieles, rechaza la rendición.

Lo menos que se puede afirmar después de este resumen es que se advierten aquí paralelismos sorprendentes entre la ficción de la *historieta* y la realidad de la *historia chilena* del mismo período. En los momentos en que se lleva a cabo una lucha encarnizada por el control de un país entre dos bandos, uno rebelde y el otro responsable del gobierno, en los momentos en que se lanza una ofensiva planificada para derribar al presidente de Chile, aquellos buenos hombres del siglo cuarenta despliegan una idéntica estrategia, con etapas similares, y con un desenlace igualmente fatal, dentro de las páginas de una historieta escrita para niños.

Estas coincidencias (entre el contenido de un sistema comunicativo masivo y el "contenido", si así pudiéramos llamarlo, de un período en la vida del país donde ese producto se publica y consume) son demisado grandes como para ser calificadas de casuales. Debería ser posible desmontar las relaciones que existen entre ambos órdenes de la realidad.

Nuestra hipótesis, sin juzgar todavía los propósitos (conscientes o no) de los productores intelectuales del mensaje, es que este tipo de historieta, en esas circunstancias, preparaba al lector infantil (u otro) para interpretar desde el punto de vista de la ideología dominante el enfrentamiento que se vivía en Chile, lo instaba a identificarse con las tesis e intereses de los rebeldes y a odiar a los amarillos y su líder, y finalmente lo coadyuvaba a interpretar como positivo, natural e inevitable el derrocamiento canalla del jefe del Estado Chileno.

En efecto, basta con comparar las argumentaciones que la clase dominante hizo circular en Chile en esos mismos meses —un arsenal de motivaciones que se

había acumulado durante años, por lo demás — para darse cuenta de que coincide con las acciones y caracterizaciones de los mutantes del pequeño pueblo. Las fuerzas armadas chilenas no dieron el golpe en nombre de quienes realmente lo dirigían, en nombre de las compañías multinacionales, en nombre de los grandes monopolios, ni se ungían en abiertos representantes de los terratenientes. La campaña contra Allende se basaba más bien en la moral, se erguía como una aventura ética impostergable en favor de la libertad y la patria amenazadas por la corrupción y por el comunismo internacional, presentado como una pesadilla sangrienta y demoníaca. La cruzada de saneamiento quirúrgico, que exterminaría las causas del mal, se emprendía en nombre del pueblo silencioso, de los pacíficos y humildes habitantes de todos los sectores sociales, de los trabajadores que sólo querían vivir tranquilamente unidos, como "en el pasado". Lo inconfesable era que se trataba de una clase social minoritaria que aplastaba al proletariado que le iba disputando el poder. La clase dominante chilena logró construir y proyectar la imagen de un país, de una tierra, de una raza noble, atacados desde el exterior por antichilenos malignos y desde el interior por seres insanos y torcidos, supo presentar la lucha como si Allende fuera Ferjus y el país, los tranquilos habitantes que finalmente lo echan del gobierno para evitarse un baño de sangre. La clase dominante supo convocar ante los ojos de la opinión pública el espanto de un monstruo tremendo, subterráneo y colosal, que se amadrigaba desde la oscuridad para caer sobre los inocentes y violar a los ingenuos, y sólo podría ser derrotada tal bestia por una intervención milagrosa de las fuerzas armadas, garantores de la permanencia de la nación. La clase dominante supo mostrar a sus adversarios como una mezcla de primitivismo bruto y estúpido y maquiavelismo moderno y temible, que si alguna vez llegaban a controlar las armas fundamentales, terminarían por esclavizar a todo el planeta. Supo presentar a las fuerzas populares como marionetas de un poder internacional satánico, dispuesto a saquear el universo. Supo convencer a vastas capas sociales, cuyos intereses objetivos estaban representados por el programa de liberación de la Unidad Popular y su proyecto de transición al socialismo, que el gobierno era ilegítimo, y que la violencia provenía de sus acciones y no de grupos paramilitares fascistas. Por último, la caída de Allende fue presentada más bien como producto de su ceguera, obstinación, y de fuerzas trágicas encadenadas desde el más allá, que como resultado de una acción concertada de "desestabilización".

Toda lectura de esta historieta debe situarse dentro de este contexto, forma parte de esta atmósfera histórica (e histórica) de movilización ideológica. Podemos leer en ella la versión soñada, ideal, autojustificatoria, que la gran burguesía y el imperialismo dan de su batalla contra el pueblo de Chile. Sus propias acciones no podrían aparecer bajo una luz más favorable, con propósitos más "desinteresados". Han escenificado sus aspiraciones —y sus temores— y los protagonistas llevan a cabo este guión que la clase dominante iba escribiendo con su mente

y con sus órdenes y presión. MAMPATO CONTRA FERJUS, gran aventura, no presenta la realidad efectiva de Chile de 1973. Presenta la interpretación inmaculada que da de Chile y de sus propios mitos y motivos, uno de los bandos en conflicto, aquel que ha sabido hegemonizar un frente contra la clase obrera y que sabrá reunir a su alrededor a los sectores decisivos para una alianza victoriosa (Democracia Cristiana desde el punto de vista político, cristianos desde el punto de vista ideológico, pequeña y mediana burguesía desde un punto de vista de clases, fuerzas armadas desde un punto de vista militar)<sup>17</sup>.

No nos parece pertinente realizar acá un análisis largo y detallado, derivando o encontrando cada instancia de equivalencia ideológica. Podríamos explicarnos el antroposaurio como los cordones industriales, o la mezcla de armas (lanzas imperfectas junto a paralizadores supersónicos) como la representación de un poder masivo en lo real y armado en la imaginación temerosa (o como la clase obrera y el armamento de los países socialistas). Pero bastará fijarse en lo fundamental, aquella interpretación básica que el lector debe hacer para situar su experiencia comunicativa *como estructura total* dentro de la óptica dominante en Chile. Basta examinar los mecanismos de la primera, inexcusable, quizás involuntaria, quizás inconsciente, extrapolación: los buenos mutantes representan al pueblo de Chile, los malos amarillos son los desquiciados partidarios de la Unidad Popular. De ahí en adelante, todo conspira para que esa identificación se acreciente. Se trata, eso sí, de un proceso dinámico y no de un transvasaje mecánico que efectuaría algún lector abstracto. No hay conversión automática de la ideología en protagonista o de las categorías míticas en conflictos.

Esta identificación no sólo es posible debido a que la historieta coincide con las tesis de la ofensiva ideológica mencionada. La confirmación primordial provendrá desde la realidad cotidiana. Es ahí donde el lector sentirá que su intuición inicial (bondad-rebeldes, maldad-gobierno) es correcta, irá leyendo la historia contemporánea de Chile en la misma perspectiva con que lee la ficción ante sus ojos. Porque las semejanzas son notables. No es extraño que así sea: la evolución de la lucha misma, sus diversas y sucesivas etapas, son el resultado de la misma estrategia global que genera tanto la historieta como la lucha ideológica que la acompaña y la motiva. La realidad chilena está siendo cambiada, manejada, movida por la práctica de una clase social, está siendo dirigida por la conciencia, los intereses, la fuerza material de una clase que pretende —y logra— derribar a Allende. La historieta y la historia (si bien la primera cabe en la segunda) pueden entenderse como dos fases concordantes que se sostienen mutuamente. Es difícil saber dónde comienza una y termina la otra.

---

<sup>17</sup> Jaime Ganstmuri, *Aprender las lecciones del pasado para construir el futuro*, Ediciones Barco de Papel, 1977 (primera edición, clandestina, en Chile, ediciones Nueva Democracia, 1975).

De todas maneras, esta correlación se refuerza, pues, con diversos métodos que la historieta desarrolla como ficción, como estructura significativa, como sentido y valor y tendencia. Ante todo, los rebeldes ficticios repiten o anticipan las etapas de quienes se presentan a sí mismos en la cotidianidad de Chile como libertadores frente a un gobierno despótico e ilegal. Las dos ofensivas no sólo emplean los mismos recursos, en un orden más o menos similar, sino que ambas recurren a la huelga, procedimiento jamás contemplado como positivo (o existente) en una revista infantil. Las tácticas, por ende, son las mismas. Otras coincidencias son igualmente significativas. Por ejemplo, el lenguaje que utiliza el dictador ("Venceremos") en oposición a discursos sobre patria, unidad, trabajo, armonía, que convuelve a sus contrincantes. Lo mismo se puede aseverar de la guardia presidencial, que está caracterizada en términos que recuerdan las caricaturas de los trabajadores chilenos en la propaganda de la reacción (cascos, palos, musculosos, bizcos, compuestos de hordas, de "extraña" raza, etc.). Se podría incluso hacer una comparación icónica. Pero hay más que esto. Podemos acercar la fecha de publicación de ciertos episodios con los acontecimientos políticos reales que se les asemejan extraordinariamente. La semana en que se forja la nueva alianza entre militares y hombrecillos viene a ser la primera de septiembre, justo antes del Golpe. El episodio en que los hombres ratas espían y parlamentan (con la consigna "paz y amistad" que se coreaba, por no tan rara coincidencia, en ese mismo momento en el Festival Mundial de la Juventud en Berlín) aparece justamente cuando Allende llama a la Democracia Cristiana a conversar, y circulan rumores de un pacto para detener el avance fascista. Si hiláramos fino hasta podríamos observar que se suspende transitoriamente la publicación de esta historieta —procedimiento inusual, que podría también explicarse sin embargo por dificultades de índole técnica— cuando el Cardenal Raúl Silva hace un llamado público a la reconciliación nacional para evitar la guerra civil (se coloca en su lugar —"a petición de numerosos lectores" (sic)— una aventura inverosímil de Ogú en la prehistoria, que nada tiene que ver con el siglo cuarenta o la disputa por el poder en el árbol gigante)<sup>18</sup>.

Hay elementos más que suficientes para probar nuestra hipótesis. Un lector

<sup>18</sup> Con excepción del ya citado trabajo de Castillo, Larraín y Echeverría en *Cuadernos de la Realidad Nacional*, falta un análisis de las etapas de la contrarrevolución a nivel de la ideología durante el proceso chileno. Ese estudio, publicado en julio de 1972, se detiene a principios de ese año y por lo tanto no incluye la etapa que examinamos acá. Parece claro, en todo caso, que la mejor guía la constituye una lectura en profundidad de los editoriales de *El Mercurio*, donde se mezcla y armoniza la voz de los detentores del poder, así como sus fluctuaciones y dudas. Para 1973, véase la sección de nuestro libro, "Artículos sobre movilización ideológica en los últimos meses del gobierno popular", en *Ensayos Quemados en Chile, Inocencia y Neocolonialismo*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1974, pp. 124—130.

que lee esta historieta está siendo sutilmente indoctrinado para descifrar la realidad desde el punto de vista de la clase dominante.

Pero, ¿qué significa esto para el examen de la relación genética entre el autor (y el grupo social al que pertenece) y la obra? ¿Quiere decir, por ejemplo, que hay que sondear el origen de la historieta en los archivos secretos del Pentágono, es decir, en una conspiración entre el guionista y dibujante del *Mampato* y el servicio de inteligencia norteamericano? Ninguna presunción es descartable en este asombroso universo, pero parece preferible dudar de una hipótesis que haría responsable de *cada acción* ideológica dominante a una entelequia maquiavélica y calculadora que programara hasta el último detalle de nuestras vidas. No es que no exista asesoría especial ni dinero para empresas claves de la industria cultural, como, por ejemplo, *El Mercurio*. El imperialismo sabe —a diferencia de la izquierda— reforzar los puntos estratégicos del conflicto. Lo que pasa es que eso no hace falta ni es posible en todos los niveles de los aparatos reproductores de ideología. Para eso funciona precisamente la ideología, la forma material de la conciencia humana y su práctica. Difícilmente podemos ir más allá del umbral de una explicación más bien elemental, porque no disponemos (ni nos interesa mayormente disponer) de los datos concretos que rodearon la gestación de la historieta. Una genética a partir del autor mismo (se llama Themo Lobos el responsable de la tira cómica) no sólo es, de hecho, imposible, sino que además inútil<sup>19</sup>.

Podemos adelantar que lo más verosímil es que el autor debe haber imaginado la historia de la rebelión contra Ferjus como reacción automática e inconsciente a la situación que él sufría y que vivía el país entero. Necesitaba resolver —como millones de otros chilenos— en la ficción (lo que quiere decir, en su práctica cotidiana, en su quehacer, en su profesión, en la tradición que encuadra su actividad y sus límites artísticos y expresivos) lo que iba apareciendo como antagónico y doloroso en la inestable, insostenible matriz emocional de todos los días. La diferencia con esos millones de otros chilenos es que él poseía un instrumento de expresión, una palabra y un color para decir y para pintar. Insertó su creación dentro de los temores y proyectos que por mil otras vías, simultáneas, anteriores, sucesivas, se diseminaban, veían la luz del día y larvaban en el conjunto de la sociedad chilena. El puede, naturalmente, estar en ocasiones copiando lo que vive y absorbe de la lucha de clases en el país, o puede anticipar las formas que ésta iba a tomar, por ejemplo, una intervención militar, más allá de sus deseos.

En todo caso, el ejemplo de "Mampato" nos permite verificar la enorme complejidad de concretizar, de aterrizar, un análisis como este, de trazar hasta sus orígenes múltiples un producto cultural masivo. La presencia del modelo cultural, del sistema de valores, de la ideología dominante hecha costumbre y repetición en

---

<sup>19</sup> Sobre los límites de la teoría "conspirativa" de los medios y la coherencia de la manipulación, véase el indispensable libro de Herbert Schiller, *The Mind Managers*, Beacon Press, Boston, 1973.

situaciones ficticias, claro que todo esto ayuda a esclarecer las formas de producción de una obra como la que hemos visto. Pero la mera existencia de miles de productos como "Mampato", cada uno portador de un mensaje que impone criterios y representaciones mentales hegemónicos, cada uno de los cuales presiona al intelecto y a las tripas en una dirección preconcebida, ¿es suficiente como para estar seguro de que cuando sobrevenga una crisis grave esos aparatos y productos van a reaccionar y movilizarse de acuerdo a los intereses económicos y políticos de sus dueños? El sistema general, económico e ideológico, que hemos descrito antes del examen directo de la historieta, ¿es fuerte como para garantizar respuestas adecuadas en coyunturas específicas? Parece que sí. Pero ¿cómo funciona en la realidad histórica concreta esa influencia desmedida, cómo se generan y determinn verdaderamente las ideas, a través de qué hombres efectivos, cuáles situaciones cotidianas, qué tipo de instituciones reales?

Tal vez ayude a percibir estos dilemas, recoger otros episodios del mismo *Mampato* del año 1973. El primero, que va de enero a marzo de ese año, cuenta la captura de la tribu de Ogú, que cae en manos de un hombre-mono rojo, más "civilizado y más cruel" que el infantilizado amigo de Mampato. Ogú no puede socorrer a sus conciudadanos porque ha perdido su palito mágico, instrumento y símbolo de su poder. ("Olvida tu superstición estúpida y piensa en tu obligación de liberar a tu pueblo"). Sigue tan fuerte, valiente y resuelto como antes. Pero ya no tiene confianza en su capacidad para "vencer" (sic). Quien dará la pelea por él en cada circunstancia será su hijito que, desobedeciendo las órdenes paternas, los acompañará secretamente en el viaje. Cuando éste es capturado, a punto de ser devorado (sí, otra vez más) por una gigantesca serpiente primigenia, Ogú supera sus supersticiones y salva al niño.

El segundo, que va de marzo a mayo de 1973, cuenta una visita de Mampato a la isla perdida de Atlántida, donde una catástrofe natural (el volcán está en erupción, pero hay una serie de otros cataclismos cada semana) lo hace huir, con algunos selectos habitantes. Hay que advertir, nuevamente, que una aventura de este tipo, en que el héroe es derrotado por la naturaleza y en que sobreviene el apocalipsis, es infrecuente en la narrativa infantil (no sólo la masiva contemporánea, sino que también la de todos los tiempos)<sup>20</sup>.

Podemos hacer una lectura ideológica de ambos episodios, viendo de qué manera coinciden con estados de ánimo de la burguesía dependiente chilena durante los primeros cuatro o cinco meses de 1973. En efecto, es admisible postular que en la lucha por "liberar" a un pueblo de las garras del hombre-mono rojo no importa si el enemigo salvaje ha usurpado el poder más importante (el que da el mando, el ejecutivo), siempre que se tenga fuerzas suficientes para seguir adelante, siempre que se piense en los hijos y en el futuro y que estos participen en la batalla.

---

<sup>20</sup> Valdimir Proopp, *Morfología del Cuento*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1971.

Es el momento de la campaña electoral que ha seguido a una movilización estudiantil sin precedentes contra el gobierno de Allende después del fracaso del paro de octubre de 1972. Asimismo podemos observar que el estado de ánimo de grandes sectores de la burguesía chilena después de la victoria electoral del pueblo en marzo de 1973 (se saca el 43 % de los votos en una situación crítica, creciendo en más de 9 % desde las presidenciales de 1970, y se pone punto final a las aspiraciones de quienes sueñan con echar a Allende mediante un juicio constitucional en el Congreso) es precisamente el que aparece en la aventura de Mampato: el sentimiento de que todo está perdido, que este paraíso será arrasado por una catástrofe de fuego y un aluvión de tierra, que hay que abandonar la partida, hacer las maletas y emigrar. Por lo demás, este episodio de Atlántida *reemplaza* al de Ferjus, que es anunciado en el número anterior a las elecciones y que no hace su aparición sino dos meses y medio más tarde, es decir, se posterga la historieta que habla de la rebelión y se pone en su lugar una historieta que respira derrotismo.

Volvemos a hacer la pregunta: ¿basta con anotar coincidencias entre dos sistemas —el uno comunicativo, el otro de lucha de intereses sociales— para entender cómo ese nexo se realiza, cómo se genera, cuáles son las interconexiones causales?

Queda planteado con esto el requisito de contar con una muestra más amplia de la historieta en cuestión, de manera que podamos medir las variaciones *significativas* que introduce en su interior la agudización de la lucha de clases en Chile durante el período de la Unidad Popular o, al menos, durante 1973. En efecto, la instrumentalización de la ficción infantil en cuestión deviene inaplazable cuando hay tal grado de tensión sacudiendo al conjunto de la sociedad, cuando lo que está en juego es el destino futuro de ese pueblo, la clase que tendrá el poder de ahí en adelante.

Hagamos ver que en general la conexión directa entre los intereses de la clase dominante y los productos masivos subculturales no es evidente, puesto que los aparatos ideológicos se pregoman a sí mismos justamente como inocentes, más allá de las clases, más allá de todo servicio o toma de partido inmediatos. Distinguir la práctica tradicional del producto ficticio, su forma habitual de representarse, de tipificar, de valorar la realidad, el conjunto articulado de lenguajes, de su uso concreto en una situación determinada, es una de las tareas fundamentales de toda sociología de la cultura. Todo mensaje está generado por su época y en su época. Pero aquellos que son fabricados en momentos de gran crisis, en que se juega a fondo el poder o la sobrevivencia de una clase, tienden, por el contrario, a ser altamente reveladores, irrumpiendo en su seno supuestamente transparente y cristalino los problemas más urgentes de la cotidianidad o de las vicisitudes contemporáneas.

Entendemos que las dudas que afligen a los lectores están siempre presentes en la obra, aunque sea de una manera indirecta o disfrazada, a través de formu-

laciones que, precisamente por ser ideológicas, están mediatizadas. El sentido de un buen análisis de contenido tiene por objeto ubicarlas, revelar su verdadera dirección, encontrar la equivalencia — el proceso dinámico de equivaler — entre las estructuras significativas y los antagonismos reales que los lectores sufren y que buscan resolver en su conciencia para poder seguir funcionando. Se trata de descubrir la práctica *en la ideología*. La ventaja de una coyuntura como la chilena es que fuerza a poner en marcha, a desnudarse, los elementos más patentes (y más represivos) de la manipulación, presiona al arte de técnicas masivas para que actúe como contrapropaganda, a riesgo de abandonar su "autonomía". Esto ocurre voluntariamente, por ejemplo, cuando Supermán lucha contra los nazis o los coreanos, cuando el Pato Donald va a Vietnam a "poner orden" en los líos de ese país. Una situación de emergencia permite rastrear los lazos más obvios, porque el producto mismo se coloca en otra función<sup>21</sup>. Pero nunca hay que olvidar que esa nueva función —en que se entra a lidiar rotundamente en la política diaria— es factible sólo porque ya está actuando antes en tanto sistema de valores y significaciones incuestionados que desde años internaliza y respira el consumidor<sup>22</sup>. Su participación en la historia coetánea se *agrega* a su función más general de resguardar los valores de toda la sociedad, y la *concretiza*<sup>23</sup>.

<sup>21</sup> Umberto Eco, *Apocalípticos e Integrados Ante la Cultura de Masas*, Lumen, Barcelona, 1968. Ilustraciones de cinco diferentes coyunturas que han influido abiertamente en las historietas, en Roberto Bardini y Horacio Serafini, "La 'inocencia' de la historieta", *Cambio* (Méjico), Oct-Nov-Dic. 1976, pp. 49—53.

<sup>22</sup> Si, en efecto, la historieta de Mampato no se politiza aún más, sino que se detiene justamente en el vago territorio de los paralelismos semidiscernibles, es porque una de las argumentaciones fundamentales de la clase dominante en contra de las posiciones de la clase obrera y sus intelectuales es la conversión de todo arte —masivo o no— en propaganda, con lo cual intentaban ocultar su propia instrumentalización "apolítica" de la sensibilidad para sus fines minoritarios, apuntando además a un problema que la izquierda no ha sabido resolver en torno a las relaciones entre ideología y práctica artística.

<sup>23</sup> Es posible, por ejemplo, entender la pareja Mampato-Ogú como una variación de aquella que se establece en tantas historietas, sea de "aventuras", sea de "situaciones familiares": uno de ellos representa al niño-salvaje y el otro al niño portador de valores y comportamientos adultos, uno al sector marginal reprimido, el otro al dominante y positivo, ambos actuando juntos para re-establecer el orden amenazado, cuyo sentido último es la mantención de la sociedad tal cual. Esta configuración del héroe —cuyas variantes obedecen a la necesidad de originar novedades o cambios en la forma en que se solucionan los problemas, base para un proceso de indentificación dinámico— subsistirá en cualquier producto subcultural de signo burgués, por cuanto es *estructural* como sistema a la ideología que el capitalismo industrial necesita en el mundo del entretenimiento. Otra cosa es examinar las acciones de esa pareja —los problemas concretos que resuelven— en el contexto más o menos claro o directo de una situación histórica determinada. Hemos analizado parcialmente estas dificultades en nuestro ensayo "La Ultima Aventura del Llanero Solitario", en Ariel Dorfman y Manuel Jofré, *"Supermán y sus amigos del alma"*, Galerna, Buenos Aires, 1974. Otro ejemplo de esto es la síntesis, en el pueblo avanzado del siglo cuarenta de la modernidad tecnológica y la bondad natural y sencilla, resolviendo

El episodio de Mampato que hemos analizado puede servir de muestra. Si hoy se editara en Chile este mismo guión, no cabe duda de que la gran mayoría de la población lo leería como una declaración antifascista o cuando menos anti-dictatorial. (Hay que anotar eso sí que no tendría, en el contexto de 1977, la misma coherencia como mensaje anti-Pinochet que la que tuvo durante 1973 como mensaje anti-Allende, porque ciertos elementos significativos, al salirse del marco que les dio origen, serían contradictorios con esa nueva interpretación, por ejemplo, la caracterización de la guardia presidencial, ciertas etapas de la lucha, etc.). De todas maneras, su función totalizante de modelo cultural dominante, la actitud que genera respecto a la mujer, al éxito, al paternalismo, la solución mágica, la solución venida desde afuera, etc., seguiría siendo idéntica, mientras que su función específica, táctica por así llamarla, la que suele ser secundaria, habría cambiado. Naturalmente, por eso, en Chile hoy, no sólo no se le ocurriría al guionista concebir una tal historieta, sino que resultaría imposible su publicación<sup>24</sup>. Esto significa que todo análisis no sólo debe tomar en cuenta la coyuntura ideológica en que se encuentra sumido el autor, sino que también aquella en que se hallan el o los lectores.

Por otra parte, vale la pena recordar que el producto ideológico no es una emanación perfecta y pura del sistema dominante: encierra no sólo la superación mental y emocional de los antagonismos vigentes, sino que muchas veces ha dejado aflorar esas contradicciones, se instala en un punto donde contiene, aunque no fuera más que negativamente, los elementos críticos al sistema operante. Es dable estudiar la historieta "Mampato" como derivado significativo de una práctica ideológica en un momento determinado. También se lo puede ver como síntoma inintencional de una crisis, como "reflejo" de una situación mayor.

Lo que conduce a otro dilema de fondo metodológico<sup>25</sup>: para juzgar la fun-

de esa manera, en el *comic*, la tensión entre sociedad "científica" y vida simple y paradisíaca que el capitalismo promete resolver y que genera en su seno incesantes búsquedas utópicas.

<sup>24</sup> Un reciente estudio sobre la obra de Eugene Sué (René Guise, Marcel Graner, Liliane Durand-Dessert, "Des *Mystères de Paris* aux *Mystères du Peuple*", en el número de *Europe*, mars-avril 1977, París, dedicado a "La Littérature Proletarienne en question", pp. 152—167) prueba cómo se logra que la obra popular de un autor no pueda cambiar de signo o, en su defecto, no difundirla, sacando la conclusión: "Si la bourgeoisie n'a pas produit plus de véritables romans populaires, ce n'est pas seulement parce que pour être authentique, une telle littérature doit venir du peuple, mais parce que, quand des œuvres de cette nature apparaissent, tout le système fonctionne pour en empêcher la connaissance et en paralyser l'action" (p. 167, subrayado nuestro).

<sup>25</sup> Un buen análisis sobre estos problemas en el trabajo de Charles Bouzaïs, "La teoría de las estructuras de las obras: problemas del análisis del sistema y de la causalidad sociológica", en el libro ya citado de Escarpit. Véase también Antonio García Berrío, *Significado Actual del Formalismo Ruso*, Planeta, Barcelona, 1973, esepr. pp. 342—344, sobre las críticas de Milan Jankovic a Goldmann.

ción flexible que cumple cada producto cultural, su modo de significar dinámico, hay que disponer simultáneamente y de hecho en forma previa, de una interpretación de la historia contemporánea próxima, de las tácticas, modalidades y estrategias de las clases en pugna. Incluso, para probar que hay paralelismo entre las aventuras de Mampato y su séquito y la ofensiva de los rivales de Allende, es preciso contar con una periodización anterior, que de ninguna manera puede deducirse de la obra misma analizada. Para trabajar seriamente el tema de la dominación cultural no basta con acogerse a un sistema ideológico general, a un modelo, aunque esa primera apelación sea valiosa: resulta imprescindible empotrar el fenómeno y su gestación en las contradicciones ideológicas concretas de la coyuntura no sólo dentro de la cual ha sido creado, sino que también dentro de la cual se va a emitir o a reemitir. Lo que nos devuelve al carácter a veces subsidiario y apenas multidisciplinario de este género de estudios. Lo repetimos: a los múltiples niveles y presiones de la dominación cultural deben responder intentos igualmente pluriformes y sistemáticos.

Hasta ahora, sin embargo, hemos esquivado un problema que bien podría ser el primordial cuando se trata del sometimiento y las formas de combatirlo. Porque cuando calificamos una estructura, una obra, un mensaje, un sistema, como dominados o dominantes, lo que estamos haciendo ante todo es juzgarlos, los estamos valorando o condenando desde un punto de vista axiológico y político, es decir, estamos contrastándolos con otra conducta posible. Es la perspectiva de una liberación, de una independencia, la que revela la verdadera dimensión de lo que opprime culturalmente. Esto se hace meridiano cuando se intenta modificar aquella opresión. Es un proyecto alternativo el que denuncia y corre el velo de la profundidad tentacular —que se nos perdona el cliché, pero es la acepción escrupulosa— del sistema en vigor. Lo que es o no dominante va a ser tributario de la definición —teórica y práctica— de lo que vayamos entendiendo como liberación, lo ajeno de lo que alumbramos como propio, nacional, autodeterminado. La dificultad mayor, entonces, reside en el hecho de que esa conciencia, esa opción, está sujeta a su vez a la historia, es una perspectiva que está en incesante vía de constitución.

Esto significa, en el fondo, que no se puede juzgar lo que es dominante de acuerdo a esquemas abstractos, a utopías sólo realizables en la cabeza, sino en cada momento según lo que se entienda como factible en el terreno cultural, de acuerdo a las condiciones reales para desarrollar un sistema independiente, de acuerdo a las necesidades cotidianas y las posibilidades materiales verdaderas de transformación de los modelos vigentes. Partimos de la certeza de que las fuerzas progresistas han adquirido siempre algún grado de poder en el seno de una sociedad, que coexisten dentro de la cultura dominante elementos democráticos y socialistas, que es posible advertir en cada momento la existencia germinal de

proyectos culturales alternativos<sup>26</sup>. Nuestro punto de vista, por lo tanto, rechaza la espera pasiva de una revolución intangible y perfecta, que nazca intacta y ensoñada, y sugiere, por el contrario, que toda crítica a la dominación cultural debe efectuarse desde los intentos concretos que se le han opuesto, desde el poder real —en todos los territorios, incluyendo el poder de la emoción, del pensamiento, de la imaginación, de la técnica— que se tiene para sustituirla o para modificar algunos de sus aspectos. Medimos la viabilidad de un cambio —y por lo tanto el grado verdadero de dominación— en virtud de los medios disponibles en un momento dado para llevarlo a cabo.

### 3.

Nuestra actitud —que es política en cuanto toma en cuenta la correlación de fuerzas para calificar aquello que estimamos transformable— sirve como puente para introducir las palabras finales que enunciaremos sobre las relaciones entre dominación cultural y arte de élite en un continente como el nuestro. Porque el término mismo de "dominación cultural" —que nos parece tan apropiado en el caso de los productos subculturales— es de menor y más arriesgado uso en el caso de la creación de obras de arte.

Con esto no queremos afirmar que no haya que examinar la producción artística con criterios y métodos similares a los que hemos empleado para la subcultura masiva. No es nuestra intención segregar el arte, sacrailzándolo —a diferencia de las comunicaciones "vulgares"— como una actividad pura del espíritu<sup>27</sup>. Los niveles codeterminantes que hemos reconocido para la historieta atañen también a una obra artística. En cada ocasión será pertinente inventariar el modo de producción, selección, distribución y venta que antecede la existencia de una obra y le permite o no el éxito; será importante situar al productor de cultura dentro de la estructura social y económica de la sociedad, examinando la función que ésta espera de él; será conveniente inferir el proceso intelectual que conduce a la constitución del objeto en cuestión, así como la amplitud y organización del público al cual va dirigido el mensaje; y será necesario apuntar las presiones y procuraciones ideológicas de las cuales ningún artista está exento.

Ocurre, simplemente, que este tipo de análisis no agota la obra de arte en

<sup>26</sup> Lenin, "Notas críticas sobre la cuestión nacional", en *La Cultura y la revolución cultural*, Moscú, Progreso, 1971. También las ideas de Gramsci sobre lo "nuevo" en el hombre viejo: *op. cit.*, p. 288 ("Sobre el arte educador").

<sup>27</sup> En el ya citado libro *Ensayos Quemados*, uno de los trabajos exige, justamente, ligar ambos sistemas comunicativos dentro de los nuevos programas de enseñanza en Chile ("Medios Masivos de Comunicación y Enseñanza de la Literatura", *op. cit.*, pp. 107 —123).

aquel que tiene de específico. Los criterios enunciados explican las condiciones dentro de las cuales se produce un mensaje "de alto contenido estético", pero no aquello que posee de valor, su capacidad potencial para superar la sensibilidad vigente y explorar lo humano, su capacidad potencial de verdad antiideológica (aunque no por ello científica), su capacidad potencial de contactar a los hombres entre sí, su capacidad potencial de sobrevivir a la coyuntura en que fue gestado, su capacidad potencial de ampliar los sentidos, vivencias, búsquedas y, en fin, su lugar indiscutido en la creación de instrumentos de formalización y objetivación de la experiencia de las colectividades y de los individuos.

Si ponemos tanto énfasis en estas cualidades, en esta aptitud para mejorar y expandir al hombre, en esta anticipación de la libertad, no es porque temamos ver "rebajado" el arte por la política o la sociología. No es degradante para ninguna actividad humana explicarla dentro de las circunstancias históricas en que se desarrolló, ni menos señalar aquello de ideológico, de dominante, de mercantil, de mistificador, que pueda tener, sus posibles relaciones con los intereses y circuitos (cortos y largos) de los grupos sociales hegemónicos. Lo que nos preocupa es más bien una tendencia —más generalizada de lo que se admite— a suponer que con el arte se pueda operar el mismo tipo de reducción ideológica que hemos llevado a cabo para sitiar la historieta de *Mampato*. Este esquematismo simplificador nos preocupa más por razones de índole política que por motivos académicos. La restricción de la práctica artística a la ideología dominante —o a una contraideología— no sólo representa, a nuestro juicio, un error teórico grave, sino que sus efectos políticos inmediatos son negativos. Dentro de la lucha estratégica actual de la clase obrera en Latinoamérica por crear amplios frentes democráticos pluriclasistas, de contenido antiimperialista, nuestra cultura —justamente por sobrepasar los límites de las clases que le dieron nacimiento— constituye un territorio de encuentro de fuerzas e intereses diferentes, un lugar para el diálogo y para el enfrentamiento respetuoso de posiciones divergentes, uno de los instrumentos privilegiados para lograr un lenguaje de consenso, un entendimiento mínimo. Si bien la necesidad y posibilidad de esa alianza obedecen ante todo a condiciones socioeconómicas, no hay que menospreciar la influencia decisiva que pueda tener para su formación el concepto de cultura —también amplio— que propongan y practiquen los sectores más esclarecidos y progresistas, hasta el punto de que puede transformarse en uno de los elementos de unión más importantes, en cuanto prueba la tendencia a tolerar y estimular las contribuciones artísticas que vengan de los más diversos sectores sociales.

De todas maneras, estimamos que las relaciones entre arte y dominación cultural son bastante más complejas que las relaciones entre subcultura y dominación cultural. Sin dedicarle la atención que este tema merecería —más por inmadurez

nuestra que por falta de espacio— quisieramos finalizar estas notas con algunas breves ideas approximativas y preliminares al respecto.

Cualquier estudio serio sobre la dominación que nuestro continente ha experimentado en la cultura no puede sino concluir que se trata de una consecuencia inevitable de las necesidades de las potencias imperiales en expansión, aquel sistema mercantil y de valores que acompaña su estrategia de activa subdesarrollización de nuestros países. No se trata aquí de distinguir los diversos grados de esa penetración en función de las etapas y ritmos con que las diferentes partes de América Latina han sido incorporadas a la cambiante estructura capitalista mundial. Los modelos extranjeros se impondrán —o se impugnarán— según un desarrollo desigual.

Lo que quisieramos, en primar lugar, es delimitar tres comportamientos de la cultura dominante que han coexistido en nuestro continente; y cuyo ejercicio diversificado —aunque a veces sobrepuerto— depende en lo fundamental del sector de la población creadora de cultura al cual trata de someter.

Frente a las civilizaciones autóctonas que existían en América antes de la Conquista, y cuyos vastos residuos persistieron y aún persisten hoy<sup>28</sup>, se trata de exterminar, sofocar, prohibir, es decir, una política de genocidio, para luego sustituir, imponiendo una desculturización. En cambio, frente a una corriente de contracultura popular, hasta cierto punto rebelde y democrática, que va generando incesantemente la lucha de masas (y que no hay que confundir siempre con lo rural, heredero de rasgos de lo autóctono), también hay una actitud represiva constante, pero más que nada un intento de marginalizarla, reducir su efecto o impacto, canalizar sus manifestaciones hacia formas ideológicas dominantes masivas (sea en el terreno religioso, sea en la subcultura importada)<sup>29</sup>. Y, por último,

<sup>28</sup> Quién ha examinado de manera más profunda y responsable esta cultura y sus sobrevivencias es Darcy Ribeiro, en dos libros, *El Proceso civilizatorio: de la revolución agrícola a la termonuclear*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1971, y *Las Américas y la Civilización*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1972.

<sup>29</sup> No se nos escapa que, en general, el sustrato de esta cultura es de origen rural, con resabios folklóricos, como lo señala reiteradamente, entre otros, Jean Franco ("Esto también explica la existencia de dos culturas en la América Latina: una rural, de tradición oral, tenazmente enraizada en el pasado en inalterada por las corrientes europeas modernas y una cultura minoritaria urbana de inspiración europea", en *La cultura moderna en América Latina*, Mortiz, México, 1971, p. 12). Si la hemos calificado de contracultura, es porque hemos atendido a una serie de otros factores. Observemos, en primer lugar, como lo ha hecho J. J. Hernández Arregui (en *Qué es el ser nacional*, Ed. Plus Ultra, Buenos Aires, 1973), que ese carácter terrestre, inalterable, contiene tanto algo "colectivo y verdadero" como formas de estancamiento y atraso que estimulan las clases altas. Por otra parte, esa cultura participa en la historia, como lo ha probado, entre otros, Paulo de Carvalho-Neto (*El folklore de las luchas sociales, un ensayo de folklore y marxismo*, siglo XXI, México, 1973) y mantiene relaciones dinámicas y variantes con las expresiones "ilustradas" (Angel Rama, "Literatura y Clase Social", en *Escritura, Teoría y crítica literarias*, Año I, núm. 1, Caracas, enero/junio, 1976, pp. 57—75). Por último, nos parece posible reconocer toda

frente a la cultura que pudiéramos llamar letrada, o de élite, o minoritaria, o erudita, o de alto contenido estético, es decir, frente a las producciones de los restringidos sectores intelectuales de signo básicamente urbano, se trata de integrarla a la cultura vigente en los países metropolitanos, separándola de las otras dos formas de expresión, y estrechando su práctica y alcance en los correveidiles de los submercados, públicos y sistemas literarios instalados en sus propias sociedades periféricas<sup>30</sup>. Destruir, marginar, asimilar, tres políticas que no siempre van a poder mantenerse divididas, por cuanto las tres formas de cultura guardan relaciones, más o menos cercanas, entre sí.

En todo caso, es necesario partir de la premisa —y de la certeza— de que desde sus inicios, nuestra cultura ha debido desarrollarse en el interior de un sistema de dominación, que ha ido imponiendo o importando tradiciones, modelos, procedimientos formalizadores, funciones, desde los países que nos han venido colonizando o neocolonizando. Este es el ambiguo (por decir lo menos) marco dentro del cual se ha tenido que forjar la conciencia de lo que es propio y de lo que es ajeno, entendiendo que la realidad misma cotidiana está siendo modelada por las mismas fuerzas extranjeras, que la experiencia para oponerse a esas formas proviene de un mundo que a su vez está torcido en la misma dirección y debido a las mismas presiones.

Si esta estrategia hubiera sido plenamente exitosa y fuéramos en efecto apéndices de las visiones preponderantes en las sociedades desarrolladas, meros suplementos o espejos secundarios que pudieran ser eliminados sin que la humanidad perdiera nada, no dudaríamos en aplicar sin reservas el término "dominación cultural" a nuestra experiencia básica latinoamericana. Creemos, sin embargo, que precisamente no se ha logrado, en tantos siglos de "libre" importación de modelos, de subordinación a los suspiros y a los dilemas y a los vaivenes de París, de Madrid o de Nueva York, evitar la aparición de lo que entendemos como una tradición propia. No es siempre fácil definir en qué consiste esa tradición, porque por una parte hemos madurado lo suficiente como para rechazar el americanismo apriorístico y metafísico, la constitución de esencias antropológicas que han sido de todas maneras indispensables aproximaciones intuitivas al problema<sup>31</sup>, y por la otra,

---

una serie de expresiones populares que surgen justamente en los enclaves donde aparece un proletariado, ligado a la exportación y cuyas raíces no son exclusivamente rurales. Es ahí, creemos, donde más influencia ejerce sobre la cultura de élite, llegando algunos exponentes de esta contracultura a integrarse al mundo restringido de las letras.

<sup>30</sup> Véase el ya citado trabajo de Alejandro Losada.

<sup>31</sup> Aprovechamos para llamar la atención sobre una tendencia a menospreciar estas aproximaciones intuitivas en nombre de "una ciencia marxista de la cultura" (cuya urgencia de edificación seríamos los últimos en desconocer). Hasta ahora la mayoría del saber que tenemos sobre nuestro continente lo debemos a una producción que precisamente peca de "ensayística" (pensemos en la genial obra no narrativa de Alejo Carpentier) y sin cuya influencia no tendríamos hoy muchos de los intentos teóricos que exigen rigor y comprobación.

hay que pesquisar en el pasado (y en el presente) justamente aquello que la cultura dominante ha ido escondiendo, cenizando, censurando, enterrando. Si la postulamos hoy como existente, si hoy nos permitimos reconocer un sistema germinal de actitudes, creencias y valores, si hoy nos conjugamos en primera persona del plural, es porque creemos tener una historia propia<sup>32</sup>, creemos poder hacer la relectura del pretérito en virtud de nuestras actividades actuales. Será o no será dominante, de acuerdo a esta idea, aquello que contribuyó a que tuviéramos o no tradición propia, que pudiéramos decir, yo, nosotros, que pudiéramos fraguar —y no sólo fraguar, sino que mantener— una conciencia, una herencia. Si esta tradición existe, es porque ha tardado siglos en plasmarse una sedimentación a la que han contribuido los grupos más vastos, que van más allá de las vanguardias, los elementos revolucionarios, los intelectuales esclarecidos, a los que no negamos, naturalmente, su rol de promotores principales. Solamente cuando esta visión del mundo se hace carne en las mayorías, cuando se vuelve incuestionable, cuando se interioriza como costumbre emocional, es posible suponer que tiene un verdadero arraigue, que con el agua de este dique se puede comenzar a regar. Si pensamos que esta búsqueda se tiene que ir realizando en un continente donde los propietarios de la economía y del Estado, y por lo tanto los propietarios de los aparatos de difusión ideológica, los reproductores de la conciencia y de la sensibilidad, sueñan con fusionarse con los ideales y estatuas de la metrópolis, se podrá comprender hasta qué punto es importante valorar cualquier aporte, por pequeño, por mínimo que sea, a la creación de esta cultura propia.

Excede en mucho los límites de este ensayo determinar las características o la historia de esa tradición. Insistimos, además, que es nuestra lucha hoy —cultural y política— la que va iluminando sus fronteras y rasgos. No queremos construir un modelo de la liberación para oponer al modelo dominante, aunque esté implícito en nuestras observaciones. Quisiéramos, más bien, examinar en lo que resta de este trabajo, algunas de las formas múltiples con que nuestra cultura de élite ha asistido al nacimiento de esa conciencia y a la consolidación de ciertas formalizaciones, prácticas y lenguajes que son parte de su crecimiento. Esperamos que los criterios aquí expuestos valgan como tentativas generalizantes para acercarse de un modo fructífero a un asunto tan complejo y que podamos estimular discusiones sobre el tema.

Digamos ante todo que encontramos, como es inevitable, una enorme cantidad de practicantes de la cultura de élite que se sienten de hecho integrados a la historia del arte europeo (por no usar la acepción cristiano-occidental), que delegan su visión del mundo a lo largo de los siglos en esas fórmulas prestigiadas en las

---

<sup>32</sup> ¿Acaso es necesario repetir —pero nunca resulta de más aclararlo— que ha sido la revolución cubana la que nos marca de una manera tan profunda, la que eclosiona la conciencia acumulada de siglos, la que hace reinterpretar la experiencia de generaciones, la que permite releer nuestra historia?

metrópolis respectas. Si bien hay épocas más proclives a esta fauna, como el siglo XVII, se trata de una tendencia central a nuestra civilización, dado que las capas sociales capaces de interesarse (o invertir) en la producción cultural elitaria (aun cuando alcanza niveles de mayor masividad, como hoy en Buenos Aires o Ciudad de México) tienen sus ojos —y sus bolsillos— puestos en los centros consagrados, los lugares donde la historia "existe". El resultado puede ser de mayor o menor relieve estético, de acuerdo con los cánones europeos, e incluso puede llegar —pongamos a Borges como nuestro máximo demonio— a superar a los propios modelos, a llevarlos a límites impensables en el viejo continente. Pero por lo general se trata de una serie de malas imitaciones y semiapropiaciones: otra forma más de la degradación que conlleva el subdesarrollo. Creemos, sin embargo —y lamentamos con esto defraudar a quienes quisieran relegar esas obras al olvido eterno— que aquellos copiones, aquellos servidores, aquellos subordinados no realizan exclusivamente un simple calco de modelos extranjeros. Cuando sus ejercitantes no están exentos de talento —y el talento también sabe regirse por las leyes del mercado y de las presiones y satisfacciones sociales— es posible vislumbrar en este tipo de arte, el más colonizado de América, una serie de características que reflejan, quizás a pesar suyo, la realidad del Continente. No se trata tan sólo de que ellos están —por mucho que se desearan europeos— sujetos a un rezago cultural implacable, sino de que su experiencia americana pesa en su obra de otras maneras. Muchas veces hay que rastrear la realidad del Continente a través del intento por parte del productor de escatimarla<sup>33</sup> o de integrarla marginalmente dentro de un orden estético funcionante del cual difícilmente forma parte, pero creemos que se infiltran en ese arte algunos reflejos, tensiones, configuraciones e incluso temas (secundario, este último caso), que señalan una distancia a veces considerable frente al modelo dominante.

El descubrimiento de estas categorías "americanas" en un arte que se subordina a las modas y dictámenes del exterior, que está alejado de las inquietudes más inmediatas de sus pueblos, que tiende además a asumir ciertas funciones políticas justamente aliadas a lo retrógrado, podría parecer como un ejercicio académico exquisito, si no fuera que esos elementos, esos problemas, esas diferencias, no son casuales, sino que testimonian, en la obra y en torno al productor, un conflicto entre la forma y función dominantes y ciertas urgencias y opciones que surgen de la realidad circundante. No estamos en contra de enjuiciar políticamente este tipo de cultura, especialmente en cuanto su implantación y renombre se hace círculo vicioso en las prácticas literarias vigentes. Tampoco nos parece mal

<sup>33</sup> Véase nuestro ensayo, "Borges y la violencia americana", *Amaru*, Lima, núm. 7., reproducido con algunas variaciones en *Imaginación y Violencia en América*, Anagrama, Barcelona (2da edición), 1972, pp. 43—70.

trazar un paralelo con la función que cumple la subcultura entre las masas, mostrando que las obras de la élite subordinada son parte de un mismo sistema de dominación que cumple sus propósitos en la conciencia y la sensibilidad de las capas intelectuales y dirigentes de la población. Lo que sí nos parece un error es confundir ambas formas de comunicación, y dejar que el veredicto político condenatorio nos ciegue a aquellas contribuciones —por mínimas, por torcidas, por subsidiarias, aun contra su propia corriente, aun contra sus propósitos declarados— a una tradición diferente. Nuestra posición constituye, más que nada, una hipótesis de trabajo, y admitimos que puede ser el fruto de un hecho que nunca debemos dejar de tomar en consideración: nuestro mismo gusto de críticos está educado a menudo en la admiración a algunas obras acreditadas con la autoridad del "éxito" y tal vez este edificio teórico no sea otra cosa que un modo de rescatar lo que nos agrada o lo que hay justamente de modelo dominante traducido a nuestra propia sensibilidad adentro de nosotros mismos.

No exhibimos parecidos reparos frente a otros integrantes de la cultura elitaria latinoamericana, aquellos que, utilizando la cultura europea, la visión europea dominante, y desde sus diversos sistemas significativos, se han propuesto dar cuenta de una experiencia profundamente americana. Estos no se sienten cómodos con esas miradas ajena, pero tampoco disponen de un conjunto articulado de vivencias y lenguajes para oponerles. Esto es especialmente cierto durante el siglo XIX hispanoamericano, y más aún si recordamos que la realidad americana que se quiere interpretar está moldeada (formada, deformada, malformada, informada) por los mismos sistemas imperiales productivos y de organización social que están acreditando los modelos artísticos. Creemos que es preferible, en este caso, hablar de influencia o preponderancia más que de dominación cultural. Muchas de nuestras obras más cardinales y fecundas se han creado en esta lucha ambigua, en esta mirada con ojos ajenos y párpados propios, en esta cara hecha de astillas y aserrín. El modelo dominante no calza en el desgarro latinoamericano, pero puede ayudar a revelarlo. Para dar un ejemplo: el irracionalismo europeo de principios del siglo XX estimuló —junto a otros factores que venían desarrollándose en nuestra historia— el retorno a las raíces primitivas, uno de los movimientos más fértiles que haya conocido nuestra literatura, música, danza o artes plásticas. Algún día habría que averiguar la importancia que tuvo esta sensibilización de las minorías intelectuales hacia estos problemas para crear la atmósfera dentro de la cual ha sido posible "exhumar" o alentar formas populares o folklóricas cuya trascendencia para nuestra conciencia nacional no se puede exagerar. O para ir más lejos en el tiempo, refiriéndonos a una época que por lo general ni siquiera se considera parte de la cultura hispanoamericana (que para muchos parece comenzar con la Independencia, porque recién ahí se atiza la noción abismante de que somos "otra cosa"): la crisis manierista de Italia y España en el siglo XVI proyecta al Inca Garcilaso hacia la disyuntiva de revalorar y legitimar, aunque fuera utó-

picamente, las altiplanicies semiolvidadas y atrayentes de la civilización de sus antepasados<sup>34</sup>.

Hay dos características de cierta gravitación a las que quisiéramos hacer referencia, para entender mejor esta categoría de producción intelectual en el marco de la dominación.

En primer lugar, siempre hay que advertir que la cultura llamada dominante contiene en sí misma valores liberadores, es el resultado a su vez de contradicciones y búsquedas, de desplazamientos y verificaciones, y habita en su interior el aporte positivo de la lucha de los pueblos y de los artistas de los países centrales. Bastará recordar la tenacidad con que se han hecho tronco en nuestros jardines los ideales de la iluminación. Tampoco es posible tratar a la cultura importada como un bloque indiferenciado, cuya coherencia y homogeneidad es mística o cuya aplicación es automática y tajante. Ocurre incluso que la transposición a nuestras comarcas de ciertos movimientos ideológicos tiene como consecuencia el que aquí se termine por enfatizar exageradamente determinados aspectos que eran secundarios dentro del sistema de valores y técnicas prestigiado. Hemos dicho justamente que la recepción puede alterar el mensaje inicial, puede darle otro uso, otro contenido, otro lugar. Valga el ejemplo de cómo la rebelión individual del romanticismo europeo se transpuso en América en rebeldía más colectiva o la forma en que un naturalismo escudriñador del "cuarto estado" en Francia contribuyó a una primera legislación social para los indios.

En todo caso, no olvidemos que lo que para la cultura céntrica puede ser deformación, rezago o torpeza, constituye muchas veces para el colonizado una manera subrepticia de afirmar su originalidad, de buscar formas alternativas de expresión sin fracturar las bases de una interpretación para la que no hay sustituto evidente. La conciencia de la obra frustrada se convierte muchas veces, después, en la conciencia de aquello en que difiere, y esto incluso irrespectivo de las intenciones del autor.

La segunda característica está ligada a ésta: un movimiento estético es un proceso, una transcurriencia, que no se agota en una sola interpretación o mirada, y puede cumplir simultáneamente diversas funciones antagónicas, puede conseguir en forma sucesiva efectos discordantes, en una palabra, tiene la aptitud para ser multisignificativa. Si esto vale para las obras artísticas importadas, en cuya imita-

<sup>34</sup> Arnold Hauser, *El Manierismo, Crisis del Renacimiento y Origen del Arte Moderno*, Guadarrama, Madrid, 1965. De paso, nos parece pertinente para el tema que desarrollamos citar las palabras de J. H. Elliot sobre el mismo Garcilaso y que sindican la interacción entre cultura dominante y expresión de los dominados: "In the realm of philology, for instance, Garcilaso de la Vega seems to have derived his scholarly interest in the proper spelling of Quechua words from his membership in a circle of Córdoba *savants*, who had learnt from the historian Ambrosio de Morales to employ literary, topographical and philological evidence in their study of Spanish Antiquities". En *The Old World and the New, 1492—1650*, Cambridge University Press, 1970, p. 36.

ción se les cambia y adapta, es más cierto aún para las que se han ido depositando a lo largo de nuestro propia historia. Quizás la controversia en torno a los modernistas sea la mejor exemplificación del problema. Digamos de antemano que personalmente su lírica nos aburre. No por eso deja de ilustrar nuestras proposiciones. Se los puede juzgar como unos verdaderos "subordinados culturales" (por cierto que no consideramos a Martí como integrante del grupo), concibiendo su destino literario como el de una aristocracia autonomizándose en un mundo de símbolos inspirados en su mayoría del parnaso francés. Está claro que quienes contemporáneamente apreciamos el compromiso social como piedra de toque para un arte nuevo en América Latina, nos sentimos tentados a atacar esa autodeterminación y el estatuto del intelectual que revela. Pero tratemos de no proyectar nuestros conflictos al pasado hasta tal punto. Pensemos el salto que significó dentro de la tradición hispanoamericana, en cuanto sentó bases para una actitud más independiente —y la larga más crítica— del escritor frente a su sociedad. Que sus promotores hayan terminado sirviendo, pese a sus declaraciones contra la comercialización y degradación del mundo burgués, los intereses políticos y diplomáticos de las oligarquías, puede ser importante para juzgar la ambigüedad última de sus proyectos, pero la distancia que su actitud y obra sembraron entre el intelectual y un sistema que lo deseaba sumiso y repetidor tuvo efectos fundamentales para el desarrollo ulterior de esa autonomía en otras esferas durante el siglo<sup>35</sup>. Por otra parte, por muy a espaldas que estuvieran de la realidad latinoamericana (y que su referente es siempre esa realidad lo prueban los últimos estudios sobre el particular<sup>36</sup>), ¡quién les puede negar que renovaron el lenguaje español, que era pesado, solemne, en vías de fosilización! A nosotros nos cansa hasta la saciedad su rebusca cosmopolita, su mitología grecolatina, sus cisnes y oropeles. Pero advertimos la tensión, subyacente a su búsqueda, de la híbrida complejidad de la fontana latinoamericana, su intento de fundir imposiblemente lo que venía de los rincones más heterogéneos del mundo y desembocaba en la cotidianidad de América. Si el modernismo no sirve como ejemplo, volvamos al naturalismo. Podemos criticarle, desde nuestra perspectiva de hoy, su panorama determinista y rígido, donde los sectores atrasados gesticulan en forma pintoresca o pasiva, existiendo a veces sólo para espantar al lector, ¿pero alguien puede dudar de que esas aproximaciones a nuestra humanidad y a nuestra geografía fueron empu-

<sup>35</sup> "La contradicción más marcada del Modernismo, la más notoria, es, por lo tanto, la peculiar combinación que en él se establece de elementos de decadencia con factores de progreso; o, en otra forma, su mezcla de arcaísmo y modernidad." Jaime Concha, *Rubén Darío*, Ediciones Júcar, Oviedo, 1975, p. 59.

<sup>36</sup> Véase tanto de Angel Rama, *Rubén Darío y el modernismo (Circunstancia socioeconómica de un arte americano)*, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1970, como la crítica que le hace Françoise Pérez en *Literatura y Sociedad en América Latina: el Modernismo*, Premio Ensayo Casa de las Américas, La Habana, 1976.

jando un horizonte de problemas y conocimientos indispensables, lo que les valió a sus propagadores, por lo demás, hasta la persecución y el exilio? Repetimos que precisar los límites y condicionantes de una obra o del grupo que intervino en su composición no significa desconocer otros aspectos o aportes que pueden haber ayudado a crear, lentamente, esa tradición propia, cuya riqueza se debe a su multiplicidad de vertientes, cuyo interés es que no nace de una vez, sino que le cuesta crecer<sup>37</sup>. Las diferentes posibilidades de lectura que un texto contiene dependen de quienes lo adquieren y transforman, dependen de los cambios que se operan en el futuro<sup>38</sup>. Una obra puede ser recuperada, utilizada, presionada por el mercado, interpretada cómodamente por los diarios, pero esos actos de canalización, ese marco, *no la agotan*, no bloquean del todo su potencial para la liberación humana<sup>39</sup>.

De todas maneras, hay que agregar a estas dos formas de la cultura elitaria (aquella que se integra y subordina al modelo artístico dominante en los países imperiales, aquella que trabaja desde él para transmitir una experiencia americana que sabe distinta aunque no disponga todavía de un sistema acabado de articulación), una tercera, que es tanto o más una característica de la producción intelectual en nuestro continente. A casi 50 años de los *Siete Ensayos de Interpretación de la realidad peruana* de Mariátegui, en que éste analiza tanto las causas de nuestra servidumbre intelectual como los vislumbres de una nueva tendencia<sup>40</sup>,

<sup>37</sup> Sin el ánimo de ser polémico, quizás el caso del *Facundo* sirva para entender mejor nuestra posición. Es un territorio resbaladizo si lo hay. No cabe duda de que Sarmiento puede ser comprendido hoy como el portavoz elocuente de la incorporación de la economía argentina al mercado mundial, presentando la educación europea como la única solución a la irreducible barbarie del guacho. Pero a la vez —y esperamos no herir muchas susceptibilidades— ¿podemos, debido a esa posición política, olvidar la admiración que él deja traslucir, en contra de los enunciados de sus propios prejuicios ilustrados, por aquella capa mayoritaria y marginal de su país? ¿O vamos a negar que, en el plano de la configuración y de la estructura narrativa, su obra expresa dislocada, explosiva, virulentamente, la misma tierra que él quisiera doblegar y "civilizar"?

<sup>38</sup> Véase J. Kristeva, "Problèmes de la structure du texte", *La Nouvelle Critique*, avril 1968, en que explicita la teoría soviética que distingue entre lo literario y lo subliterario justamente por la capacidad de agotar o no la "entropía" de una obra, es decir, sería literario "el discurso que contiene una probabilidad múltiple de sentidos, no cerrada, no definida" (p. 58). En una reseña sobre algunos textos del período de Heidelberg del joven Lukacs que hace Miklos Almási (*The New Hungarian Quarterly*, núm. 65, Spring 1977, pp. 152—155), se considera una condición *esencial* a la obra artística su malcomprensión dinámica por parte de nuevos públicos, la experiencia creativa del lector.

<sup>39</sup> Ernst Fischer, *The Necessity of Art*, Penguin, 1963.

<sup>40</sup> En la misma colección de ensayos en que Mariátegui afirma las germinaciones de un nuevo espíritu, especialmente en la literatura indígenista, podemos encontrar la siguiente afirmación, en su "Proceso a la Instrucción Pública": "...se constata la superposición de elementos extranjeros insuficientemente combinados, insuficientemente aclimatados. El problema está en las raíces mismas de este Perú hijo de la Conquista. No somos un pueblo

podemos medir lo que se ha recorrido: existe en forma más plena, como ya en esa época se sentía vibrar, una poderosa corriente de productores intelectuales que ya no dudan frente a su propia obra, que ya la sienten como un herencia latinoamericana para el futuro. No dudamos de que muchas veces esta tendencia se vincula a la participación en los cambios sociales y las grandes gestas libertadoras, hasta el punto de que hay quienes consideran el carácter instrumental de este tipo de arte como la columna vertebral de lo que se difunde con alguna transcendencia en el Continente<sup>41</sup>. Parece evidente que quienes descubren las contradicciones entre el modelo que se les propone y una visión propia, se sentirán impulsados al compromiso por el cambio, e incluso muchos llegan precisamente a advertir esas contradicciones a partir de su actividad personal en favor de la liberación. Pero creemos, sin embargo, que no es éste el rasgo definitorio de esta forma de la práctica artística liberadora, por mucho que suela acompañarla. Pensamos que hay que poner énfasis más bien en su capacidad de superar la ambivalencia frente al modelo europeo o, cuando menos, la asunción gozosa de la discrepancia frente a las formas y sistemas prestigiados. En definitiva, entender que nuestras diferencias no constituyen aberraciones culpables, sino exploraciones que nos honran. Tampoco esto significa caer, por cierto, en un tipismo folklórico, ni medir el éxito de la empresa por el grado de difusión de sus obras, que de todos modos es más bien minoritario que masivo. Lo fundamental nos parece el hecho de que hoy por hoy se entiende que existe una lucha abierta por la emancipación en el esquivo territorio de la transmisión y del contacto. Va de por sí que esta lucha no se da —ni se ha dado— sólo al nivel del contenido o de la función de la obra de arte, sino que simultáneamente en su forma, en su lenguaje, en el instrumento comunicativo mismo que permite contactarse.

Consideramos, por ende, que la dominación cultural no sólo no ha impedido la emergencia laboriosa de una identidad propia, o sus destellos iniciales, sino que en ocasiones nos parece —quizás somos masoquistas— que hasta ha llegado a provocarla. La distancia entre lo que se importa y prestigia desde afuera, y lo que la realidad (que incluye sin duda lo que la conciencia ha afirmado como práctica y hábito, es decir, que incluye aquellas diferencias que se han ido acumulando y reafirmando a través de años) presiona y necesita difundir, ha engendrado

que asimila las ideas y los hombres de otras naciones, impregnándolas de su sentimiento y su ambiente, y que de esta suerte enriquece, sin deformarlo, su espíritu nacional. Somos un pueblo en el que conviven, sin fusionarse aún, sin entenderse todavía, indígenas y conquistadores.” (Citamos por la edición de Casa de las Américas, La Habana, sin fecha, pp. 87—88).

<sup>41</sup> Jean Franco, en la obra ya citada, y José Antonio Portuondo, en “Literatura y Sociedad”, en *América Latina en su Literatura* (coordinación de César Fernández Moreno), siglo XXI, UNESCO, México, 1972. Véase también de Jaime Mejía Duque, *Narrativa y neocolonialismo en América Latina, Crisis*, Buenos Aires, 1974.

como condición *esencial* y decisiva en el intelectual latinoamericano honesto, una crisis, una posición inestable frente a sus propias preferencias y los gustos del mercado, que lo han llevado a encontrar recursos siempre nuevos, replantearse posturas para las que no había aún un nombramiento pleno, recuestionar las funciones que se le asignaba en el proceso minoritario de distribución y goce de la belleza, desconfiar de las fórmulas vigentes de éxito y asimilación. No es que creamos que este proceso se haya completado ni que nuestra novela, como lo ha sugerido Manuel Scorza, constituya un "territorio libre de América". Esto es algo que, por el contrario, recién comienza. Pero recién comienza *desde hace tiempo*, y hemos llegado ya a un momento en que es posible discutir —no en la teoría, sino con ejemplos, con abundancia en la mano y en los ojos— esta tradición que, más que espina dorsal o eje, más que condición irredicible, la reclamamos como un conmovedor semillero de lo perdurable, cuyo verdadero perfil se irá valorando a medida que sean los pueblos latinoamericanos los que entren al escenario de la historia.

No hay que relegar, sin embargo, dos aspectos de este fenómeno.

Lo primero es que se trata de un proceso acumulativo, en que la intercomunicación se incrementa, no sólo entre diferentes países de un mismo período<sup>42</sup>, sino que a lo largo del tiempo mismo, es decir, en forma diacrónica. La historia de una tradición es la historia de sus *efectos*, de su reconocimiento lento como modelo a su vez. Hay que eludir la idea de que porque procedemos de un continente "nuevo" debemos enorgullecernos de un eterno adamismo, a lo que conspira, por lo demás, la teoría de un creador genial y solitario que debe inventarse a medida que discurre. Cada generación latinoamericana no sólo no puede, sino que en este momento tampoco quiere, repetir el dilema de Fernández de Oviedo ante el tigre (su sensibilidad inmediata fiel a los preceptos cuasientíficos de la verdad renacentista entraba en antagonismo con lo que se había hecho etimología en la escritura, de lo que resultaba un permanente desfase entre la realidad cotidiana de América y la pertenencia ontológica al mundo superior occidental). Por el contrario, la historia de nuestra práctica artística es cada vez más la de una colisión que se realiza entre una experiencia nuestra ya formalizada en un lenguaje (corolario de años de secuelas comunicativas, incursiones en el fenómeno del rezago, de la diferencia, de la distancia) y un modelo contemporáneo extranjero que, por muy consagrado que esté, ya no aparece como imitable *sin más*. Para que este trabajo artístico (y usamos con propiedad la noción de trabajo) se sedimentara, era forzoso que su difusión entre las capas cultas de nuestra América fuera lo suficientemente extensa, es decir, que adquiriera un significado relativamente masivo.

Más allá de que se esté a favor o en contra de las obras del "boom" latino-

---

<sup>42</sup> Véase de Roberto Fernández Retamar, "Intercomunicación y Nueva Literatura", en *América Latina en su Literatura*, pp. 317—331.

americano (a nosotros nos parecen obras excepcionales casi todas ellas), más allá de que se discuta (impertinentemente, a nuestro entender) si el éxito amaneció en la Torre Eiffel o en la Avenida Nueve de Julio, lo que es necesario destacar es que con ellas hemos traspasado un umbral psicológico irreversible. Ellas mismas pueden —y no cabe duda de que no fueron creadas en un vacío— entenderse en su relación con la literatura en ese momento predominante en Europa y EE.UU. Pero los jóvenes de hoy ya no van a definir su arte frente a las obras extranjeras, sino que ante las latinoamericanas de los últimos años. Algunos postularán que en esto consiste de hecho la "nueva dependencia" latinoamericana, en la aparición de una nacionalización de la estructura mundial de dominación, en la "substitución de importaciones" que se da en el período de gestación del boom. Sin entrar a polemizar con ellos, bastará con afirmar que desde ahora en adelante la imitación, el rechazo, el diálogo, se realiza en torno a obras que nos pertenecen y que ése es un paso definitivo que durante un siglo hemos venido madurando.

Insistimos en este aspecto acumulativo, porque si bien la aparición de esta tradición como algo ya crecido puede entenderse como abrupta, no tiene nada de mágica ni de milagrosa. Una cosa es consignar una ruptura de lenguajes a partir de los años 50, otra cosa es suponer una discontinuidad con el proceso —general, de largo aliento— de búsqueda independentista de nuestra cultura. Ya no cabe duda de que el esfuerzo del pasado ha permitido los éxitos de hoy. Una de las virtudes de una tradición propia es que, ya madura, y a medida que se va perfilando, comienza a luchar por señalar a sus precursores como uno de sus modos de adquirir un edificio propio. Martí, por ejemplo, surge hoy casi como un coetáneo, como un hermano mayor que no ha muerto. No son fantasmas quienes pusieron las piedras sobre las cuales caminamos hoy.

El mismo Martí nos puede ayudar a entender el segundo aspecto que quisiéramos destacar, porque fue quien lo planteó la primera vez con claridad meridiana en Nuestra América. Cuando la necesidad de una tradición propia se va cimentando como conciencia —es decir, proyecto autónomo, radicalmente insatisfecho de lo que hasta el momento se ha producido— el primer resultado suele ser un movimiento de repliegue sobre sí mismo, un intento de autoconstitución por negación, por oposición. Esta actitud —que hemos experimentado en nuestro continente como una tentación continua— nos hace aún más subsidiarios del modelo dominante. No sólo porque no hay retorno a la pureza, al origen, a lo primitivo, a una América esencial e inoculada, sino porque concebir la cultura dominante únicamente como ajena es una aberración que niega su rol en la formación material del hombre día a día. Nuestra experiencia está configurada por ella: hemos tenido que drenar un río de agua potable desde las aguas salinas orilleras de un gran océano, casi se debería añadir que hemos tenido que construir un bote de agua con el cual navegar, bebiéndolo a medida que avanzamos y sacamos más líquido del medio ambiente.

Sin embargo, hay un momento a partir del cual es posible superar lo que se ha llamado el movimiento pendular de nuestra cultura, su dilema de integrarse o negarse a toda "contaminación": hacer crecer dentro de una tierra propia lo que se nos quiere imponer desde afuera. Es el momento en que se deja la etapa "adolescente". Es difícil, sin embargo, fijar con exactitud la fecha en que una civilización ha llegado a su mayoría de edad, la zona en que la ruptura es mayor que la continuidad en lo cultural, aunque muchas veces ciertas obras artísticas magnas cristalizan el proceso públicamente y lo asientan como indiscutible. Hay dos razones, de todos modos, que explican esta dificultad. La primera es que se ha debido crear este territorio propio en forma germinal, antes de haber derrotado el sistema económico y político que es el padrino de la cultura importada. Esto significa que, hasta que esa liberación se haya efectuado, la dominación dispondrá de una base material hegemónica que tuerce cada esfuerzo liberador y limita sus alcances. La segunda tiene que ver con el hecho de que es *inevitable*, en toda época y en cada obra, que los protagonistas de concepciones diferentes del arte, recurran a formas vigentes o prestigiada en otros países tanto para entender y percibir los problemas universales de su tiempo como para reforzar su propia capacidad de contacto y de realce en el seno de su sociedad. Esta es una de las formas habituales de la lucha de las tendencias de la sensibilidad, por ganar más atención, más mercado, más comunicación. Se da esta lucha utilizando fórmulas y ejemplos extranjeros, así como se "resucita" o acentúa tal o cual aspecto del pasado. Las civilizaciones jamás se constituyen en el vacío. Este proceso de influencias, interrelaciones, imitaciones, amplificaciones, préstamos, es *legítimo* en toda cultura sana, y no necesita confundirse con la dominación. Cuando se trata de una cultura, como la nuestra, quo nace bajo el signo de la Conquista y que sufre sustituciones imperiales una tras otra a lo largo de los siglos, se hace engoroso apreciar qué obedece a este movimiento positivo y qué a formas de subordinación, especialmente si los cánones mismos para juzgar la calidad —una buena manera de dirimir el problema— son también importados y sujetos a revisión constante. Ahí está, para no ir más lejos, la larga batalla contra el colonialismo español y sus resabios, y el papel que ha jugado durante casi 100 años la tendencia cosmopolita (como la llama Mariátegui).

En todo caso, esa mayoría de edad se alcanza de verdad cuando existe la posibilidad de dialogar con aquello que es ajeno, aquello que no condenamos de antemano por su procedencia, cuando podamos aceptar ser lícitamente influenciados, dialogados con la humanidad, a través de los descubrimientos y revelaciones de otras civilizaciones. Esto se hace hoy en día cada vez más factible, no sólo por nuestra propia evolución, sino porque crecemos en el contexto de la crisis mundial del sistema de dominación imperial norteamericano-europeo. El asentamiento de una tradición propia latinoamericana no puede entenderse en la actualidad como una experiencia nuestra exclusiva. La exploración que hacen los pueblos hermanos

tricontinentales de una cultura alternativa afianza y hace espejo nuestros esfuerzos. Ni podemos aislar nuestros proyectos de las soluciones —así como de los problemas— que encuentra el desarrollo de una cultura de signo diferente en los países socialistas.

Lo importante es que Latinoamérica no ha esperado el día de la emancipación para avanzar en esa dirección, sino que se encuentra hoy en una posición de considerable fuerza, habiendo convertido una tendencia de su arte en una inminencia incesante de futuro.

Discernir el hilo conductor de esta madurez a lo largo de nuestras más grandes obras puede ser la tarea más urgente de nuestros historiadores de la cultura. Es perfectamente viable, por ejemplo, hacer un análisis de nuestra experiencia artística en función de su carácter híbrido<sup>43</sup> o constatar la persistencia con que irrumpen —y esto desde la Conquista misma— formas testimoniales en universos estéticos supuestamente cerrados, sintomatizando un desequilibrio entre lo que se quisiera relatar y lo que se está viviendo efectivamente. Lo mismo significa apreciar la tenacidad de una raíz oral en obras tan disímiles como *Martín Fierro*, *Cien Años de Soledad* o la poesía de Nicolás Guillén, o plantear ciertas obstinaciones técnicas en los diversos intentos de americanización (y por lo tanto de superación en la práctica material artística, la lucha con las formas) de tendencias extranjeras, como el cubismo en el arte mural mexicano o el caos surrealista en las *Residencias* de Neruda.

Pero más que una evaluación de esta tendencia del arte de élite en función de su propia autorrealización creciente, o en virtud del peso que va adquiriendo en el interior de aquellas otras formas, menos comprometidas con el destino de América, de nuestras capas intelectuales, estimamos que el desarrollo de una tradición propia debe ser entendido prioritariamente en un contexto bastante más amplio, el de la resistencia del pueblo latinoamericano a la dominación (y con pueblo evidentemente designamos un conjunto más vasto que la clase obrera y el campesinado). Los nexos entre contracultura popular y esta cultura letrada son múltiples y reveladores.

Podríamos, naturalmente, al nivel más primario, medir la incrementada presencia temática del pueblo en nuestras obras de arte, la preocupación, aunque sea al nivel del contenido, de vidas que, es obvio, no están pre-transcritas por la sensibilidad de moda. También es posible ir examinando una serie de técnicas y procedimientos formales populares que ha sido incorporada a la producción para el mercado urbano restringido. Pero se trata, en realidad, de algo que va incluso más allá de justipreciar los préstamos y mutuas determinaciones, la interinfluencia de dos formas de cultura, algo que va más allá también de la comprensión de que existe

---

<sup>43</sup> Sobre el carácter "híbrido" como ancilaridad, instrumentalización, véase de Roberto Fernández Retamar el ya citado ensayo "Algunos problemas teóricos de la literatura hispano-americana".

paralelamente al consumo elitario todo un sistema —más orgánico de lo que por lo general se admite— de visiones de mundo, de búsquedas, de expresiones formalizadas, de repeticiones y raíces, que han acompañado —a veces desde bastante lejos y con efecto de eco, a veces acercándose y dialogando en voz baja, a veces llegando a fusionarse— nuestra producción estética. Todas estas interconexiones existen, y deben ser fijadas en cuanto sintomatizan los modos de vinculación. Pero lo que postulamos como esencial es otra cosa: nuestros pueblos constituyen de hecho el fundamento último de nuestra singularidad, por cuanto ha sido y es su combate cotidiano lo que hace aflorar las contradicciones e incapacidades del modelo de explicación dominante del mundo. Los marginados de la cultura oficial son a la vez el límite de su influencia. Naturalmente, esta lucha popular (de la que participan muchos intelectuales) va exigiendo una cultura propia, alternativa, va exigiendo cambios en la práctica artística, va enraizando a ésta, va generando experiencias diferentes que no tienen equivalente en la óptica dominante. Va sacudiendo el mundo —y a quienes quieren dar cuenta de ese mundo— en todos sus estratos.

Que todas las significativas fracturas del modelo cultural dominante finalmente tengan su origen en las luchas de las grandes mayorías por cambiar la historia, en las presiones que ejercen para participar en una comunicación que se realiza al margen de sus necesidades y de sus vivencias (aunque no de sus potencialidades), en su negativa a permanecer sumergidas, silenciosas, obedientes, narradas por voces ajenas, no es más que una intuición que es difícil en este momento someter a una rigurosa comprobación histórica.

En todo caso, alude, a nuestro entender, a una perspectiva que habría que tomar en cuenta en cada investigación que se realice.

Es por eso que hemos querido juxtaponer en un solo ensayo aquello que pertenece a los medios masivos y aquello que pertenece al traspasio del arte. Estamos convencidos de que la difusión de los productos masivos subculturales — donde podemos radiografiar con tanta nitidez la subyugación enajenante — también amenaza la capacidad de crear belleza o de expresar la intimidad humana. No es solamente un problema de públicos, como constantemente vociferan los expertos en *mass-media*. No se trata de que la audiencia está marginada de la "cultura", sino de que esa audiencia por pasiva que parezca ha colaborado ya en mucho de lo que el intelectual ha creado de auténtico y liberador, es su aire y su tierra. El destino cultural del pueblo es la raíz última de la eventual independencia de los sectores letrados. Para poner un ejemplo, de signo utilitario: la definición turística, de tarjeta postal y aviso de avión, de las ceremonias indígenas, de los festivales afroamericanos, es decir, la ideologización que acompaña el comercio de estas manifestaciones populares, incide tanto en la cultura de resistencia de un pueblo como en los dramaturgos, músicos, poetas, cineastas, que han aprendido en ella prácticas y ritmos, cuestionamientos de su propia identidad,

ampliaciones de significado, fuerza para enfrentar visiones dominantes deformadoras<sup>44</sup>.

Creemos que si algo constituye la característica fundamental de la tradición latinoamericana de que tanto hemos hablado en estas páginas es esto: la conciencia de que existe y se acrecentará una unidad subterránea y múltiple, una intercomunicación cada vez más forzosa, entre la cultura elitaria y la popular.

En esto radica nuestra extrema vulnerabilidad. Cuando destruyen y violan a nuestros pueblos, socavan —a la larga y a la corta y a la mediana— nuestra capacidad *total* de respuesta.

Pero esa promesa de unidad entre el creador y el pueblo como creador es también la fuente de nuestra extraordinaria fuerza.

#### 4.

Investigar, entonces, los límites y extensión de la dominación cultural en referencia a la práctica artística en el Continente, puede ser tan urgente como un análisis detallado de los aparatos ideológicos de influencia masiva. No hay que presentar estos estudios como opciones excluyentes. Los productos masivos y los artísticos —que pueden coincidir, por lo demás, en el mismo circuito, aunque se crean desde dos sistemas diferentes— son dos caras de la misma situación latinoamericana. Comprender las relaciones —fecundas o alienantes— que se han efectuado entre nuestros productores culturales y las grandes tendencias masivas artísticas o ideológicas contemporáneas, comprender hasta qué punto esas influencias, dependencias y originalidad se nutren de factores crecientemente latinoamericanos, comprender las dificultades, vaivenes, los desvíos que hemos debido enfrentar y asumir para afirmar el poco a poco de un lenguaje penumbroso, angustiosamente distinto y reconocible, es una tarea que desde ya clarifica también el cambio correspondiente en los medios masivos, en las presentaciones colectivas dominantes, en el sistema educacional, en la vida cotidiana.

No podemos separar la existencia de los artistas y su mensaje del hecho de que las mayorías nacionales están sometidas a un proceso continuo de genocidio

---

<sup>44</sup> Dice Jorge Enrique Adoum: "Es doloroso el caso de las artesanías populares, cuya imitación del mal modelo extranjero acaso haya que explicarse por los gustos del mercado: la 'imagería de Epinal' se convirtió tardíamente en algo como el lenguaje plástico típico de nuestras clases populares; las etiquetas de las cajas de cigarros habanos retomaron quién sabe por qué camino la alegoría del neoclásico italiano; las estampas de la devoción católica muestran vírgenes maquilladas como actrices de cine; el Pato Donald ha aparecido en la cerámica indígena; los tejedores de alfombras del Ecuador han reemplazado sus propios diseños por motivos florales tomados de catálogos extranjeros." En su ensayo "El artista en la sociedad latinoamericana", en *América Latina en sus artes* (Relator Damián Bayón), Siglo XXI, UNESCO, 1974, p. 215.

cultural, de arrasamiento y asalto de su conciencia y afectividad, para no hablar de sus vidas. No podemos olvidar que los pueblos, en el transcurso de esos procesos, conservan, generan y liberan grandes reservas, no sólo escondidas, de valores propios.

Por razones teóricas, hemos preferido separar el estudio de los productos de gran aceptación popular del de aquellos, artísticos, que circulan en grupos más pequeños.

Esperamos que lo que la teoría ha mandado dividir, lo que las investigaciones tienden a divorciar, la realidad y la práctica de nuestros intelectuales y de nuestros pueblos podrán finalmente juntar.

## **LEVELS OF CULTURAL DOMINANCE IN LATIN AMERICA: SOME PROBLEMS, CRITERIA, AND PERSPECTIVES (ABSTRACT OF ARIEL DORFMAN'S ARTICLE) \***

The article falls into two parts: the first, a general theoretical background often stressing the problems confronted in analyzing cultural domination, here emphasizing and using as an example mass-produced culture; the second, an examination, on an intuitive rather than a rigorous level, of the situation of high-quality art within cultural domination. The author stresses that these two should not be taken as separate, one study exclusive of the other, because they both come from the same Latin American situation. The two forms of cultural production are intimately interrelated, just as each is related to the broader social context.

The various means of domination, especially in reference to massive cultural production, are viewed. The ruling class is the owner of the apparatus of cultural reproduction and distribution, as well as being the owner of the message distributed. Here there is a preponderance of foreign techniques and much importing of foreign material, as well as foreign ideological domination over nationally produced material. Economic domination itself is a form of cultural domination through the work and consumption relationships it establishes and its various institutions: educative, religious, etc. This domination functions as much upon the producer of the work as upon the consumer.

The nature of this domination becomes clearest in times of crisis, when the ideology presented is no longer in agreement with reality. A comic series presented in the Chilean children's magazine *Mampato*, is used as an example; the series was presented in the issues of May-September 1973, at the height of the political crisis in Chile. The story presents many parallels to the contemporary political situation in order to allow the reader to interpret, from the ruling class' point of view, what was happening and to prepare the way for what was to happen. The

---

\* This abstract was done from the Spanish original by June Ann Oberdorfer.

ruling class was able to convince broad sectors within Chile, against their own true interests, because the ideology was confirmed by the daily reality.

Both the importance and the primitive state of studies on cultural dominance are emphasized. They are important because there have been advances in the struggle against dominance, but at the same time the ruling class has had major successes (for example, in Chile). There are limitations in the sociologist's approach which searches mainly for the key to the answer in the socio-economic structures; there are also limitations in the methods used by those principally concerned with cultural matters who are preoccupied with the specific development of ideas and techniques while lacking the necessary implements to put this into its broader context. The descriptions of ideological structures are often static and ahistorical when they should be dynamic. The model only serves to the extent that it explains its own transformation. Another problem in making analysis is the complete lack of study on the characteristics of the public in Latin America, which would help in understanding the connection between the massive products and the deformed forms of popular taste. A good analysis must show the equivalence between the significant structures and the real antagonisms — both for the moment when the producer creates the work and the moment when the public receives it, which may be very distinctive situations. Finally, the product itself reflects an antagonical situation, so that ones definition of domination must be in terms of what one understands as "liberation" — which in its turn can only be defined, not abstractly, but in terms of that degree of liberation which it is possible to achieve at that given time.

Elite works of art are subject to the same domination as mass products. But what distinguishes them as art is precisely their possibility of overcoming dominant ideology, of exploring that which is human behind. The behavior of ruling class domination depends on which sector of society it acts upon. The indigenous culture, it attempts to destroy; popular counter-culture, it pushes to one side, replacing it by dominated forms; elite forms, it seeks to assimilate into the dominant culture, thus separating it from the other two forms. However, the ruling class has not achieved these goals. Rather the Latin American reality has progressively infiltrated into foreign models to the point of the appearance of truly Latin American intellectual producers.

Today there is an open struggle against cultural domination which is produced by the reality of the domination itself. This Latin American model is the result of an accumulative process, a maturing. Often the first stage is a retreat into pure negation of the alien culture — making itself even more subsidiary to the dominant model. But this has matured into being able to maintain a dialogue with the foreign culture, a legitimate process of examining, imitating and amplifying foreign models which is not to be confused with domination.

These advances are due not only to the efforts of the Latin American intel-

lectuals, but also to the crisis of North-American—European world domination. The tricontinental people are creating their alternative cultures which in turn reinforces the Latin American efforts. The development of ones own tradition must be viewed within the context of resistance to all domination, not just the cultural. The people are the ultimate basis of a land's singularity and its liberation. It is their struggle which demands its own culture. This is the source of a fundamental characteristic of the Latin American tradition, that there is an increasing unity between elite and popular culture.