

Bettina E. Schmidt*

Teorías culturales posmodernas de Latinoamérica (y su importancia para la etnología)

Resumen: Esta contribución presenta, en una revisión crítica, un panorama de teorías culturales recientes formuladas por algunos importantes investigadores latinoamericanos, partiendo de estudios que se han concentrado en el concepto del *mestizaje*, y pasando por estudios que se orientan en la noción de la *heterogeneidad cultural*. Presta atención especial al tema de las *culturas híbridas* (sobre todo propuesto por García Canclini) el que enfoca los procesos dinámicos y cambios dentro de las *culturas populares* (p.ej., dentro de nuevos desarrollos en la producción y los usos de las *artes populares*) y dentro de una *cultura de masas* (p.ej., en las ‘telenovelas’), así como modificaciones del concepto “*híbrido*” como, p.ej., en los estudios socio-lingüísticos de Zires. Entra, en ese contexto, en los debates sobre la *posmodernidad latinoamericana* (Paz, Martín-Barbero, Brunner, García Canclini, Monsiváis y otros), y trata de evaluar la relevancia de los conceptos discutidos para la antropología/etnología en general.

Summary: This contribution presents a critical appraisal of recent cultural theories of several important Latin American researchers, beginning with studies related to the concept of ‘*mestizaje*’, then extending to studies concerned with the notion of *cultural heterogeneity*. Special attention is given to the theme of *hybrid cultures* (centred on the proposal and studies of García Canclini), focussing on dynamic processes and changes within popular cultures (for instance, within newer developments in the production and uses of *popular arts*) and within a *mass culture* (for instance, the ‘*telenovelas*’), as well as on modifications of the “*hybrid*” concept, as in the sociolinguistic studies of Zires. Within that context, the article enters into the debates on Latin American “*postmodernism*” (Paz, Martín Barbero, Brunner, García Canclini, Monsiváis, and others) and tries to evaluate the relevance of the concepts discussed for anthropology in general.

Las culturas latinoamericanas han sido muchas veces la base para el desarrollo de teorías sobre mezclas culturales, ya que, como afirma Magnus Mörner, “no part of the

* Marburgo (L.); docente de antropología de la Universidad.



world has ever witnessed such a gigantic mixing of races as the one that has taken place in Latin America and the Caribbean since 1492“ (1967:1).

Este proceso de mezcla no se ha detenido desde entonces. No solamente la mezcla colonial de culturas indígenas, africanas y europeas ha alcanzado diferentes resultados en cada país, sino que también las influencias de hoy en día, como, por ejemplo, la de los movimientos migratorios o de los nuevos medios de comunicación, se asimilan de manera muy variada. Los científicos latinoamericanos reaccionan ante el hecho con una variedad de teorías culturales que focalizan justamente estos nuevos cambios. En el campo de la etnología, estas formulaciones teóricas, a diferencia de las creaciones culturales indígenas, sólo son registradas incidentalmente. El siguiente resumen sobre teorías culturales que se han desarrollado y discutido en Latinoamérica, pretende contrarrestar esa deficiencia y mostrar lo sugerente y compleja que es, en estos momentos, la discusión teórica en Latinoamérica; al mismo tiempo se discutirá su significado para la etnología general.

1. Punto de partida: mestizaje

El discurso científico alrededor del *mestizaje* señaló, en la primera mitad del siglo XX, un cambio de paradigma en la observación de Latinoamérica e invirtió la connotación negativa del “ser mezclado”. Cuando se descubrió que el “proyecto del modernismo” occidental se acercaba a su final y se buscaban otras alternativas mentales, en el curso de ese proceso de descolonización, se integró, por primera vez a grupos no-europeos en la construcción mental de una identidad nacional y hasta continental. El *mestizaje* se describe en este caso como el resultado productivo del encuentro de diferentes “razas”, como esencia de la realidad americana, como expresión única de una síntesis que encuentra su punto culminante en el cristianismo, el idioma castellano y la mirada hacia Europa. Mientras la influencia europea se resaltaba de manera eufórica, el discurso oficial al mismo tiempo descartaba todo lo indígena (ver Klor de Alva 1995). El movimiento intelectual del mestizaje quiso no solamente repudiar la connotación negativa del mestizo, sino sus bases originales, el pasado indígena. Solo en algunos casos se utilizaron hechos heroicos indígenas para la construcción de la identidad respectiva y se construyeron conscientemente como tales.¹ El término *mestizaje* se parece hoy en día a un camaleón, que dependiendo de las necesidades, cambia su apariencia: unas veces orientándose hacia occidente (tanto en presencia de europeos como en las charlas políticas), y otras veces hacia lo indígena (en las regiones rurales de las naciones) y hasta hacia lo *indian-like* (en los barrios de inmigrantes en los Estados Unidos, donde se revitalizan supuestos orígenes indígenas).

El concepto de *mestizaje* es una paradoja: por un lado se critica al modernismo occidental y por otro lado se lo idealiza. Así es como, a través de este concepto, de ninguna forma se critica el proceso del amalgamiento, que nunca se discute. El *mestizaje cultural* representa en el discurso latinoamericano un símbolo -casi análogo

1 Ver Ernesto Salazar (1995) sobre la construcción de la leyenda Shyri en Ecuador.

al concepto de *melting pot* en el discurso norteamericano- de la mezcla de diferentes culturas surgidas bajo la presión colonial.

El concepto de *mestizaje* implica -a pesar de su punto de partida alusivo, ciertamente, a la pluralidad- una homogenización cultural subliminal que, aunque disfrazada como crítica al colonialismo, se favorece más o menos explícitamente. Lo extranjero, sea lo indígena o lo europeo, se adapta solícitamente a la unidad homogénea y se convierte en lo propio. El punto de vista en ese caso ha sido concretado desde un comienzo, ya que “el mensaje de la nación mestiza” implicaba para los pueblos indígenas, como critica Eleonore von Oertzen (1993), al mismo tiempo que la aceptación de su pasado, también la obligación de aceptar su particularidad étnica en el presente. Por otro lado, al hablar sobre el *mestizaje*, que se refiere a un alma indígena, se deja al margen también la referencia a la situación social de los indígenas, los cuales socialmente hablando se encuentran a un nivel más bajo que los representantes del mestizaje.

2. Heterogeneidad cultural

Como signo y respuesta a las limitaciones del concepto de *mestizaje* en Latinoamérica se produjo el concepto de heterogeneidad cultural, que justamente se dirigía hacia la situación social de los indígenas y que condujo hacia un cuestionamiento radical de la teoría de la mezcla. En vez de implicar una asimilación futura de los grupos marginalizados, ahora se demanda un nuevo concepto de cultura nacional. En la tradición de la variante orientada hacia el marxismo del indigenismo de los años 1930 se hace resaltar la pluralidad de la sociedad nacional (Schumm 1994: 67). Raúl Bueno define la heterogeneidad cultural con referencia a Antonio Cornejo Polar, que supuestamente ha introducido la definición en 1977 como concepto latinoamericano importante en la discusión (Bueno 1996: 28):

La heterogeneidad, en cambio, tiende a la individuación de los especímenes en contacto, dentro de la línea alterizante basada en la afirmación de las diferencias. Su característica es la insolubilidad de los elementos en juego, es decir, su capacidad de afirmar la discontinuidad cultural, esto es, de marcar las fisuras que establecen la pluricultura.

Bajo el concepto de heterogeneidad cultural se reúnen varios puntos de partida teóricos sobre Latinoamérica, que describen todos una imagen plural de las sociedades. Al lado de los trabajos de ciencias literarias, como por ejemplo los de Antonio Cornejo Polar en los años 1970, surgieron, entre otros, trabajos, que -descritos por algunos autores como *nuevo mestizaje*- contraponían una “historia de abajo” a la “historia de arriba”, surgida en el contexto colonial (Pietschmann 1994: 105-106). En ellos se presentaba, en relación a estudios sociales en los Estados Unidos y Europa, la diversidad, lo “multicultural”, en vez de la unidad. La vista se dirigía siempre hacia la actualidad y no únicamente hacia el pasado glorioso de las culturas indígenas. En esa época, algunos trabajos de etnología sobre interetnicidad construyen un puente entre los conceptos de *mestizaje* y *heterogeneidad* (este último menos

conocido en etnología), ya que también en esos trabajos de crítica social el punto de partida del análisis es siempre la mezcla de culturas; lo que quiere decir, que se adhieren a la idea de que construcciones “puras” confluyen hacia “impuras”. El concepto total en este caso también permanece estático, ya que no el proceso sino el resultado forma el núcleo de esos estudios. Claro está que así a los actores de la cultura se les niega, tal como en el concepto de *mestizaje*, el esfuerzo creativo de su producción, la mezcla de las culturas.

Al final de los años 1980, Néstor García Canclini cambió la discusión decisivamente con su concepto de las culturas híbridas. Aunque dentro de su concepción la idea de mezcla se encuentra en el centro, siempre señala que la contraposición convencional entre tradición y modernismo no tiene sentido y centra su punto de vista hacia lo “híbrido” en las sociedades urbanas de Latinoamérica.

Ya antes de García Canclini introdujo Homi K. Bhabha el concepto “híbrido” en el discurso crítico-colonial, ahí utilizado especialmente como relevo para el de “mimetismo” (Bhabha 1985: 154-155). Bhabha se une a la discusión británica y le da otra interpretación en ciertos aspectos.² Mientras en Gran-Bretaña lo “híbrido” se recibe y entiende como amenaza, los teóricos latinoamericanos lo observan como un concepto claramente creativo. Ellos se refieren por lo general al ambiente urbano, donde el proceso de hibridación cultural justamente en Latinoamérica se intensificó (García Canclini 1990: 265). Al contrario de los estudios sobre el *mestizaje*, que se realizaron como contrapunto a los conceptos europeos, los estudios sobre la heterogeneidad cultural se dedican a la investigación de las consecuencias de los nuevos medios de comunicación tanto como a la consecuencia de la globalización en las sociedades latinoamericanas. *Mestizaje* y heterogeneidad cultural describen por lo tanto otras situaciones de contacto cultural: mientras *mestizaje* se refiere básicamente a la Nueva España y a la colonización de América por los españoles, ahora la sociedad McDonald y MTV se encuentran en el centro.

3. Culturas Híbridas

García Canclini se concentra en primer lugar en la investigación de los cambios sociales en México, especialmente en las *artes populares*. En su libro *Culturas Híbridas* (1990), presenta una imagen crítica de la sociedad mexicana en el camino hacia una era global en la cual el mercado de trabajo estadounidense es más importante que el mexicano. Las sociedades posmodernas latinoamericanas se encuentran dentro de un proceso de transformación y, como él critica, pierden ahí de vista al sujeto. En ese sentido caracteriza la cultura posmoderna como “la escenificación de una pérdida doble: del libreto y del autor” (García Canclini 1990: 86). El posmodernismo latinoamericano no implica, según su opinión, ningún nuevo paradigma, sino un tipo especial de trabajo basado en las ruinas del modernismo.

Dentro de su análisis se concentra especialmente en la anulación de las dicotomías

² Ver sobre el debate británico a Young 1995, especialmente capítulo 1 (1995: 1-28).

conocidas entre tradicional y moderno y entre rural y urbano, ya que la diversidad cultural de una cultura nacional y su estructura descentralizada no pueden ser concebidas en su totalidad. Para aclararlo, se aleja explícitamente de las ideas de *mestizaje* y sincretismo, ya que el primero se dirige exclusivamente a la mezcla racial, mientras que el segundo es caracterizado por la mezcla de movimientos simbólicos religiosos o, mejor dicho, tradicionales. En cambio trata las diferentes mezclas interculturales, que también incluyen formas modernas de mezclas (García Canclini 1990: 15).

Para la denominación de esta forma de mezcla, García Canclini utiliza el concepto de lo híbrido tomado de la botánica, en la forma ya utilizada por Tzvetan Todorov.³ De hecho, a parte de la antes citada utilización postcolonial, el término “híbrido” ya se empleaba en los años 1970 en publicaciones norteamericanas para describir la práctica artística posmoderna, y después, en 1977 Charles Jencks lo utiliza para la denominación de la arquitectura posmoderna, pero sin influenciar en la discusión latinoamericana. Todorov mismo ha retomado ese concepto del científico literario ruso Mijail Bajtín,⁴ pero dándole un nuevo significado. Mientras Todorov se dedica a la mezcla de culturas, refiriéndose especialmente a la conquista de América, Bajtín utiliza “híbrido” dentro del contexto de su caracterización de la multiplicidad de voces en la novela, o mejor dicho, en relación a la mixtura de diferentes estilos o idiomas (1979: 331). Pero finalmente Bajtín observa el proceso de hibridación como expresión de una unificación intencionada, como se puede ver en sus notas sobre la literatura griega (1979: 323). En la recepción del concepto de “híbrido”, esta corriente es, muchas veces, ignorada e “híbrido” en Bajtín se percibe solamente en relación a la mixtura de varios estilos, donde los límites todavía existen, pero están a punto de desaparecer.

Todorov en cambio retoma el concepto de Bajtín y lo transmite a la situación de interactividad bicultural, como surgió en América después de la Conquista española, cuando la coexistencia de diferentes sistemas culturales e idiomáticos era posible. Todorov diferencia dos distintas formas de contacto cultural: el contacto que, por un lado, se puede efectuar sin intercambio recíproco y termina en la guerra y la exterminación, o, por otro lado, el que causa una interacción más o menos exitosa entre las culturas. Califica como éxito la integración de elementos culturales que representa un enriquecimiento para la cultura dominante, como, por ejemplo, la integración de la influencia árabe sobre la cultura española (Todorov 1986: 17, 20). Con la vista dirigida hacia Francia, que tiene un déficit de curiosidad por otras culturas –lo que Todorov percibe como debilidad–, señala el significado del resultado híbrido de una interacción exitosa entre dos culturas (1986: 20):

3 Ver Todorov 1985, 1986, 1989. Canclini no cita a Todorov en su obra, pero se puede, como recalca Carlos Rincón (1995: 207), suponer una influencia.

4 En las traducciones de sus obras originales en ruso al inglés y al alemán, su nombre y su apellido se transcriben como Mikhail Bakhtin o Michail Bachtin, respectivamente. Ver bibliografía.

L'interaction constante des cultures aboutit à la formation de cultures hybrides, métissées, créolisées, et cela à tous les échelons: depuis les écrivains bilingues, en passant par les métropoles cosmopolites, et jusqu'aux États pluri-culturels. Pour ce qui concerne les entités collectives, plusieurs modèles également insatisfaisants viennent facilement à l'esprit. Passons sur l'assimilation pure et simple, qui ne tire aucun profit de la coexistence de deux traditions culturelles.

En vez de mantener tradiciones autónomas por separado, Todorov prefiere observar culturas complejas. Lo híbrido en Todorov ya no señala hacia el principio de diálogo de Bajtín, sino hacia un “modo de empleo transdisciplinario”, así que *híbrido* debe ser entendido más bien en el sentido de *reconversión* (Rincón 1994: 24). Y exactamente con ese significado García Canclini retoma el concepto dentro de su caracterización de las sociedades latinoamericanas de hoy en día. Con la vista principalmente dirigida hacia procesos urbanos, entiende como hibridación

el cruce y la interacción entre cultura de masas, cultura popular y “alta cultura” con vista a una recomposición de lo social cotidiano y repara en una dinámica en donde se articulan lo local y lo cosmopolita, atravesados por el dualismo entre la inercia tradicional y los anhelos colectivos hacia una vida moderna (Herlinghaus/Walter 1994: 33).

En la investigación de lo híbrido hay que observar, según García Canclini, tres procesos cruciales: “la quiebra y mezcla de las colecciones que organizaban los sistemas culturales, la desterritorialización de los procesos simbólicos y la expansión de los géneros impuros” (García Canclini 1990: 264). Los procesos de hibridación se pueden observar muy bien en la llamada cultura urbana, que, como él escribe, se percibe como un sustituto para algo que ya no se puede nombrar más como cultura popular (concepto y expresión que fue creada por los científicos sociales). Las sociedades latinoamericanas sufren cambios hoy en día por migraciones incesantes desde las comunas rurales hacia los centros urbanos, donde se realizan las interacciones continuas de redes locales de comunicación con las redes nacionales y transnacionales. Ahí es donde los medios de comunicación modernos, como la televisión, juegan un papel cada vez más importante. Por ejemplo, los espacios públicos de plazas y calles, que tradicionalmente en Latinoamérica eran muy importantes, han perdido su significado: “actuar en público” significa para políticos de hoy en primer instante actuar en la televisión o ser nombrados en el periódico y no ya más el dar un paseo por la plaza central. La cultura urbana debe ser por lo tanto reestructurada, ya que ha cedido su función primordial en el espacio público a las tecnologías electrónicas (1990: 269). La dificultad en la percepción de la cultura urbana se basa, según García Canclini, entre otros en la desintegración de bienes simbólicos, que en relación con el espacio y el tiempo definen sistemas culturales.

La separación y la jerarquización de los bienes simbólicos en colecciones museísticas especializadas de arte y de folklore fue algo que tomó Latinoamérica de Europa. Conocer ese orden ya representaba un camino para separarse de los grupos

que no tienen ninguna relación con él, como mantiene García Canclini. Pero hoy en día ésta separación ha sido disuelta: museos de arte presentan obras de Rembrandt en una sala y en la siguiente exhiben diseño industrial y en medio de todo se presentan happenings, instalaciones y performances de artistas que se niegan a ser integrados en las colecciones permanentes del museo (1990: 282). Y tampoco el folklore se deja encerrar dentro de los museos, sino que, por ejemplo, se puede comprar como artesanía en mercados artesanales urbanos. Los jóvenes construyen sus propios museos privados y cuelgan imágenes de Madonna, Beethoven y reproducciones de Klee al lado de símbolos automovilísticos y postales con representaciones arqueológicas. Los videos permiten una nueva forma de colección privada de partidos de fútbol, películas de Fassbinder, series norteamericanas y *telenovelas* brasileñas (García Canclini 1989: 81-82).

La disolución de las colecciones viene simultáneamente con una *desterritorialización*, que disuelve la conexión tradicional con determinados territorios geográficos, como García Canclini (1990: 293-305) demuestra con el ejemplo de la ciudad de Tijuana en la frontera entre México y Estados Unidos. Tijuana es para el autor, después de Nueva York, uno de los laboratorios más grandes del posmodernismo, donde se encuentran inmigrantes de casi todas las regiones de México. Algunos se dirigen a diario hacia su puesto de trabajo en los Estados Unidos, algunos por algunas semanas para la época de cosecha y de siembra, y otros se ganan el sueldo en el negocio con los tres a cuatro millones de turistas, que llegan anualmente desde los Estados Unidos a Tijuana y que se dejan por ejemplo tomar fotos con sombreros típicos sentados encima de mulas disfrazadas de cebras, u otros en el mercadeo de artesanía mexicana. En Tijuana precisamente en las esferas públicas se utilizan los idiomas inglés, español e indígenas según la situación y el propósito del hablante. Pero al mismo tiempo que la desterritorialización también se efectúa una re-territorialización, cuando los pobladores de Tijuana integran nuevos símbolos y rituales para la autoidentificación y la delimitación hacia otros grupos. La ilusión viene a ser una señal de lo híbrido (García Canclini 1990: 301):

Donde las fronteras se mueven, pueden estar rígidas o caídas, donde los edificios son evocados en otro lugar que el que representan, todos los días se renueva y amplía la invención espectacular de la propia ciudad. El simulacro pasa a ser una categoría central de la cultura. No sólo se relativiza lo "auténtico". La ilusión evidente, ostentosa, como las cebras que todos saben falsas o los juegos de ocultamiento de migrantes ilegales "tolerados" por la policía norteamericana, se vuelve un recurso para definir la identidad y comunicarse con los otros.

Lo híbrido tiene, como García Canclini escribe, una tradición muy larga en las culturas latinoamericanas. También la disolución de las colecciones museísticas y la desterritorialización tienen sus antecesores en ideas latinoamericanas. Muchas obras latinoamericanas internacionalmente conocidas de ninguna manera se produjeron en Latinoamérica, ya que los artistas viven en Europa o en los Estados Unidos. A la pregunta por lo que diferencia a esto del hibridismo posmoderno, García Canclini

responde con la referencia hacia la pérdida de paradigmas consistentes. Artistas modernos también cambiaron los conceptos, pero siempre tenían relaciones con la legitimación. En el posmodernismo, en cambio, ha desaparecido tanto el guión como el autor, como resalta este autor. Ya no existen los “grandes cuentos”, en los cuales todo era ordenado e jerarquizado. El posmodernismo no es un estilo, sino “la copresencia tumultuosa de todos, el lugar donde los capítulos de la historia del arte y del folclore se cruzan entre sí y con las nuevas tecnologías culturales” (1990: 307). La expansión de géneros “impuros” (la tercera característica) sobrelleva todas las ideas y abre todo tipo de fronteras, como lo demuestran investigaciones sobre graffiti en ciudades latinoamericanas.

Un ejemplo tomado de la cultura popular de México deberá ilustrar las explicaciones generalizadas. García Canclini realiza investigaciones entre los Purhépecha en el estado de Michoacán (1982), donde desde los comienzos de los años 1980 trabaja, entre otros temas, sobre las consecuencias del turismo en las fiestas para los muertos (Todos los Santos y Día de los Difuntos). En su obra de teoría cultural se dedica a otro aspecto: las representaciones del diablo en Ocumicho, mediante las cuales se dejan describir los cambios culturales de las últimas décadas y los nuevos diseños conceptuales que les siguen. En ese pueblo se crearon en los años 1960 figuras de cerámica coloreadas, de las cuales las representaciones del diablo fueron comercialmente tan exitosas, que hoy en día son uno de los bienes comerciales más exitosos de México. Estas figuras son objetos de una *cultura popular* purhépecha y pertenecen al repertorio de las diversas *culturas populares* mexicanas. Los Purhépecha viven de forma relativamente tradicional, hasta hoy en día se distancian de su medioambiente a través de su lengua y de la persistencia de sus fiestas tradicionales. Ahora se ha integrado hace poco el diablo como una nueva característica (1990: 207). Aunque se trata de un invento de los alfareros de Ocumicho, comúnmente reconocido por su éxito comercial, los diablos se volvieron una señal de identificación de los Purhépecha; sean como pilotos de un avión, como apóstoles o como borrachos, las figuras siempre llevan cuernos en la cabeza y las bocas bien abiertas. Los diablos ponen en ridículo tanto a la religión extranjera como los acontecimientos políticos extranjeros, como por ejemplo la revolución francesa. Los alfareros de Ocumicho representan en ese caso su propia versión de los acontecimientos franceses y la ponen en relación con la conquista brutal de su propio reino por los españoles. En oposición a otras etnias mexicanas, los Purhépecha no rendían tributo al reino azteca y les negaron tanto a los aztecas como a los españoles ayuda en la lucha de los unos contra los otros. Después de la victoria sobre los aztecas, los españoles sometieron a los Purhépecha, que en muy poco tiempo fueron obligados a convertirse al cristianismo.

En las figuras de cerámica de Ocumicho ahora se ve claramente, que “los hechos culturales *folk* o tradicionales son hoy el producto multideterminado de actores populares y hegemónicos, campesinos y urbanos, locales, nacionales y transnacionales” (García Canclini 1990: 205). García Canclini discute en su análisis de estas figuras el concepto cultural de Antonio Gramsci; según los criterios de éste, tales

figuras son solamente folklore y no pertenecen a un repertorio cultural. No existiría, si siguiéramos a Gramsci, ningún tipo de cultura popular en Latinoamérica.⁵ García Canclini en cambio resalta los esfuerzos culturales de la gente, al discutir los puntos de vista convencionales de los folkloristas y reivindica esos esfuerzos. García Canclini no observa a los miembros de una cultura tradicional como oprimidos pasivos, sino como protagonistas activos y creativos de una *cultura popular*.⁶ Destaca con su concepto de las culturas híbridas, que en la sociedad posmoderna de hoy la separación de lo tradicional y de lo moderno ha sido superada, ya que los creadores de la cultura hace mucho que no se dejan limitar a una región fija y sus productos tampoco son utilizados por grupos exactamente definidos.

Los elementos folklóricos hoy en día se mueven de un lado hacia otro y se encuentran tanto en contextos urbanos como en contextos rurales. Pero no pierden así su significado, como muchas veces se cree, más bien éste se adapta a las diferentes situaciones.

García Canclini parte en su análisis de la cultura urbana de la Ciudad de México, sin perder de vista a las regiones rurales del país. A pesar de eso su concepto se refiere principalmente a la cultura urbana, que se vuelve un símbolo para una Latinoamérica posmoderna. Pero la crítica de su trabajo no se basa en esta limitación, sino en el concepto de lo híbrido, que no es aceptado por algunos críticos a causa de su ambigüedad. A causa de su extracción de la botánica los críticos lo perciben como negativo, ya que en relación con la nomenclatura botánica “híbrido” se traduce como “bastardo, infértil”. Jean Benoist acerca el concepto hibridismo a algo no-natural, producido a base de acciones humanas que rompen los límites naturales. El producto híbrido de la fertilidad no-natural entonces deberá ser no solamente frágil, sino también estéril (Benoist 1996: 48).

García Canclini, por el contrario, utiliza el concepto “híbrido” con una connotación conscientemente positiva. Un “mestizo” que reúne las características de dos culturas, juzgadas como positivas, viene a ser un “híbrido”. Mientras que el concepto de *mestizaje* implica una naturalidad biológica del proceso de la mezcla, la metáfora botánica de lo híbrido tiene la ventaja de “estar más cerca del concepto de cultura que cultivación y reanudación”. A pesar de todas las discusiones sobre la connotación botánica, el concepto “híbrido” se volvió en muy poco tiempo en un vocablo, que describe, como dice Ellen Spielmann, “el propio perfil de las culturas latinoamericanas de hoy en día” (Spielmann 1994a: 15).⁷ Así Raymundo Mier, en una conversación con Margarita Zires, Mabel Piccini y Néstor García Canclini (en: García Canclini 1995: 77), dice entusiasmado que híbrido para él significa “a frontier species, a happening, the sudden eruption of a morphology still without a well-established place in the taxonomies”, y concreta que

5 García Canclini 1990: 233. Se refiere ahí a José Joaquín Brunner y sus interpretaciones de Gramsci (ver Brunner 1995).

6 Ver también García Canclini 1982.

7 Traducción mía, B.S.

the idea of hybrid cultures [...] permits the imagination of social morphologies, fields of singularized regularity, designations of catastrophe, but a catastrophe that is not a limiting border, a mere point of singularity, the space of a fracture.

Mier argumenta principalmente a nivel político, y caracteriza el concepto de las culturas híbridas como un desafío metodológico para todas las áreas de las ciencias culturales. Al contrario, García Canclini, en sus respuestas, localiza su concepto siempre dentro de la historia y el presente latinoamericanos y argumenta con referencias hacia la música, el baile y la historia colonial. El concepto de lo híbrido, como recalca Margarita Zires, cuestiona justamente la recepción del carácter homogéneo de una cultura, ya que permite que la cultura ya no sea observada de una forma estática limitada, sino como un proceso de la interrelación de elementos discursivos en formas y géneros múltiples. Según este concepto cultural, las culturas híbridas no mantienen una identidad permanente, y entonces surge la pregunta de, si en tal caso, no deberían percibirse todas las culturas como híbridas (en: García Canclini 1995: 78). Sin negar explícitamente esa pregunta, García Canclini responde con la referencia hacia formas históricas diferentes de hibridismo y demuestra de ese modo su desinterés por una transferencia a otras culturas. Para él se trata únicamente de Latinoamérica, se trata de lo específico en su propio campo de trabajo. Lo híbrido está, como comenta Ellen Spielmann, siempre situado dentro de contextos locales y se cierra ante la “acaparación, ante la integración en un sistema global” (Spielmann 1994a: 15).⁸ Dentro de esta perspectiva teórica no es posible hablar de una cultura híbrida global, sino que siempre se caracteriza a sistemas locales como “híbridos”.

García Canclini por un lado “toma en cuenta imágenes de *collage* construidas dicotómicamente”, por otro lado siempre se refiere a lo heterogéneo, o a lo mejor a lo multicultural, en una cultura latinoamericana. En su deconstrucción también existen contradicciones, cuando por ejemplo cuestiona lo “auténtico” (como se manifiesta, por ejemplo, en el supuesto origen tradicional de elementos folklóricos), pero al mismo tiempo siempre está esforzándose en “denominar las especificaciones del modernismo latinoamericano” (Schumm 1994: 76).

En la etnología el concepto de las culturas híbridas hasta ahora encuentra poca atención, aunque describe la situación actual en Latinoamérica mejor que la denominación anterior de *mestizaje*, ya que enuncia la compenetración mutua de procesos complejos de mezcla (Zires 1997: 46). Mientras un término como “heterogeneidad cultural” indica la variedad de culturas, que de ningún modo persisten aisladas, sino en dependencia recíproca, con “hibridismo cultural” se demuestra la coexistencia simultánea de tendencias homogéneas y heterogéneas. Las figuras de diablos de Ocumicho simbolizan tanto elementos tradicionales (aunque no auténticos) como modernos, ya que se basan en tecnologías artesanales auténticas tanto como en motivos modernos, se producen para mercados extranjeros, pero cuentan al mismo

8 Traducción mía, B.S.

tiempo como algo típico mexicano. Observadas desde un punto de vista unidimensional, las figuras de diablos deberían ser rechazadas como mercancía turística por los museos etnológicos, ya que no son “auténticas”. Pero desde un “punto de vista híbrido” simbolizan de forma muy peculiar la cultura actual de los Purhépecha y, en cierto modo, la cultura mexicana de hoy. El concepto de las culturas híbridas demuestra sus debilidades recién al transferirse a una situación diferente. Es por supuesto posible utilizar lo híbrido dentro de otros contextos latinoamericanos. Pero ya en las culturas caribes se pasa a otros procesos.⁹

García Canclini, a pesar de su orientación diferente, todavía está ligado a la idea del *mestizaje* y no presta atención, dentro de su crítica del modernismo, a la noción general de una cultura determinada. Aunque argumenta muchas veces con ejemplos etnográficos y describe a las personas absolutamente como actores activos, extraño en él la inmersión en la cultura de un grupo específico, el amor por la materia. La recepción de su obra casi ya no trata sobre la discusión del presente latinoamericano o sobre nociones latinoamericanas. A un nivel muy elevado, se habla sobre el sentido, o sobre la falta de sentido, de conceptos culturales, sin incluir a los actores. A pesar de eso el concepto de las culturas híbridas de García Canclini tiene efectos muy positivos sobre la investigación siguiente de las culturas latinoamericanas.

4. Teorías del posmodernismo latinoamericano

En Latinoamérica se realizaron diversos trabajos que se refieren a la heterogeneidad cultural como expresión de un “posmodernismo regional” (Brunner 1995). Así es que pertenecen de forma muy general al “posmodernismo” latinoamericano, que tiene una génesis algo diferente a los posmodernismos europeo y norteamericano y que también se desarrolla hacia otra dirección. En ese sentido escribe Nelly Richard (Richard 1994: 216-217):

La “heterogeneidad cultural” latinoamericana (mestizaje de identidades; hibridismo de tradiciones; cruzamientos de lenguas) habría incluso conformado -por fragmentación y diseminación- una especie de “posmodernismo *avant la lettre*”, según el cual Latinoamérica, tradicionalmente subordinada e imitativa, pasaría a ser hoy precursora de lo que la cultura posmoderna consagra como novedad: por amalgamamiento de signos, por injertos y trasplantes histórico-culturales de códigos disjuntos, el mosaico latinoamericano habría prefigurado el collage posmodernista.

Representantes del posmodernismo latinoamericano siempre mencionan, que el posmodernismo en Latinoamérica de ninguna forma sigue de manera lineal al modernismo. La reflexión sobre el posmodernismo en Latinoamérica está integrada en el discurso postcolonial, abarca la discusión del modernismo igual que el rechazo de las categorías eurocéntricas del posmodernismo. Ante una concepción diferente del

9 Ver también, por ejemplo, la transferencia al Ecuador (Schmidt 2000: 81-161), pero también el malogro en la transferencia a culturas caribes (Schmidt 2002).

tiempo, “la simultaneidad de lo no-simultáneo” fascina ya desde los años 1970 a literatos, críticos y científicos sociales en Latinoamérica, como escribe Carlos Rincón (1995: 217) refiriéndose a una expresión de Ernst Bloch. El debate está dividido en dos posiciones: los representantes de una posición rechazan rigurosamente la transferencia de categorías euroamericanas y aluden a la particularidad de Latinoamérica, mientras que los representantes de la otra posición se orientan en las obras conocidas de Jean-François Lyotard, Jean Baudrillard, Edward W. Said y Jürgen Habermas para la observación del desarrollo latinoamericano.¹⁰

Como escriben John Beverly y José Oviedo (1995: 2), “posmodernismo” no es una palabra adecuada para referirse a estados nacionales, que todavía no han finalizado la fase moderna. Octavio Paz denomina al posmodernismo como otro *grand récit* importado, que no encaja bien con Latinoamérica, y que ahí deberían crearse formas propias (Paz 1987a: 11; 1987b: 26-27).¹¹ El problema aquí consiste en la definición angosta de los conceptos eurocéntricos de “modernismo” y “posmodernismo” y la traducción de estas palabras. Beverly y Oviedo, por ello, utilizan *postmodernism* como traducción de “posmodernidad” en Latinoamérica. Pero la traducción de estos conceptos al español lleva a otros problemas, ya que al comienzo del siglo XX las palabras modernismo y posmodernismo se referían a movimientos literarios y no tenían ninguna relación con los conceptos europeos. Una traducción adecuada de “modernism” y “postmodernism” vendría a ser *vanguardismo* y *posvanguardismo*, respectivamente. En la práctica ha prevalecido *posmodernismo* en el sentido anglo-europeo para el posmodernismo latinoamericano (Beverly/Oviedo 1995: 2). Jesús Martín-Barbero (1995a), en cambio, utiliza los conceptos de *modernidad* y *posmodernidad*, respectivamente, así como -al igual que García Canclini (1989)- *posmoderno* (*postmoderno*), utilización que será seguida aquí.

Mayormente prevalece en Latinoamérica un gran escepticismo frente a debates generados en Europa y Norteamérica, como sucede con el debate en torno al posmodernismo, que, como escribe el chileno Norbert Lechner (1994: 147-148), se ha vuelto una cuestión política. Se critica un neocolonialismo fuertemente marcado que degrada nuevamente las teorías latinoamericanas y no las toma en cuenta. Desde el punto de vista de la historia latinoamericana como “una historia de la resistencia contra el mundo nocivo europeo-americano” (Gabriel 1999: 161), la mayoría de los pensadores latinoamericanos se apartan del concepto europeo-americano del posmodernismo. En Latinoamérica hoy en día no domina tanto un estilo sino más bien una forma de cultura y de política (Martín-Barbero 1995a: 30). García Canclini lo caracteriza como una imagen que reúne elementos hiperrealísticos, impresionistas y del Pop-Art, o una máscara, que combina íconos tradicionales con motivos de la televisión, de ninguna manera por su estilo como posmoderno, sino por la

10 Como ejemplo para la segunda posición puedo nombrar a Rincón 1995, que presenta los discursos diferentes de una forma muy interesante.

11 Ver a Huyssen 1997 [1986] para el génesis del posmodernismo así como para el significado del posmodernismo en las ciencias sociales (incluyendo la etnología) ver a Rosenau 1992.

“copresencia tumultuosa de todos, el lugar donde los capítulos de la historia del arte y del folklore se cruzan“ (García Canclini 1989: 87). En cambio Beverly y Oviedo describen el concepto del posmodernismo como una nueva forma del imperialismo cultural, que en los años 1980 se importó a Latinoamérica para la expansión de la hegemonía política de la nueva derecha (Beverly/Oviedo 1995: 2). Pero asimismo el debate del posmodernismo en Latinoamérica sigue girando alrededor de dos preguntas: ¿se puede tener por exitoso el proyecto postmodernista, si es que una mayoría de los ideales del modernismo, como por ejemplo los derechos civiles (aún) no han podido ser realizados? Y ¿cómo se va a realizar “la valorización posmoderna de la heterogeneidad” o cómo se la puede tratar? (Hollensteiner 1994: 173).

Y es así como regresamos al debate sobre la heterogeneidad cultural de Latinoamérica. Como introducción, citemos a Carlos Monsiváis (1983:75):

Cablevisión. Comics de superhéroes. Humor rápida y malamente traducido. Infinitud de productores que sacian, inventan y modifican necesidades. Programas de televisión cuya apoteosis semanal se nutre de la victoria del sistema de justicia norteamericana. Libros (*best-sellers*) donde la mecánica del éxito programa la imaginación y la escritura. Tecnologías refinadísimas. Videocassettes. Comunicación por satélite. Ideología de la Ville Global macluhaniana. Videodiscos. Estrategias de consumo cuya implacable logística destruye toda perspectiva artesanal. “Filosofía” del vendedor más grande del mundo. Películas que han impuesto mundialmente el ritmo, la temática y el punto de vista de la industria norteamericana. Software y hardware. Agencias internacionales de noticias. Desdén ante la historia de cada nación. Homogeneización de los estilos de vida “deseables”. Imposición de un lenguaje mundial. Circuito de la ‘revolución informática’. Revistas que redistribuyen la “femineidad”. Reordenamiento periódico de hábitos de vida ajustables a los cambios tecnológicos.

Este *collage* representa la heterogeneidad cultural del posmodernismo latinoamericano, que, como José Joaquín Brunner escribe, es un producto del mercado internacional (Brunner 1995: 40-41). Aquí se les otorga a los medios de comunicación de masas, que justamente en los años setenta y ochenta del siglo XX fueron objeto de estudio en diversas investigaciones sobre la *cultura de masas*, una posición central. Un ejemplo típico son las investigaciones sobre las *telenovelas* latinoamericanas, la forma especial latinoamericana de las series televisivas. Las novelas televisivas no se comparan con las series norteamericanas o europeas, ya que cuentan una historia principal de comienzo a fin incluyendo los diversos enredos. Ciertamente pertenecen a la categoría de *soap operas*, pero reúnen “un guión de novela, teatro y televisión con una serie de técnicas de la televisión, cinematografía, radio y del teatro” (Armbruster 1994: 181). Las *telenovelas* se transmiten durante semanas de lunes a viernes a un horario fijo y llegan a todos los hogares con televisor. Por eso es que mantienen un carácter nacional, ya que son vistas por los miembros de todas clases sociales y edades. Las *telenovelas* pertenecen por lo tanto a la forma narrativa dominante del presente en todas partes de Latinoamérica. Junto a Brasil, México, Colombia y Venezuela son los productores principales para *telenovelas* en Latinoamérica. Casi

todas las telenovelas cuentan historias melodramáticas, en las cuales los amantes, en contra de toda clase de oposiciones y a pesar de las pérfidas intrigas de los malvados, después de 100 a 200 capítulos, por fin se abrazan en el último episodio. Las variaciones en ese caso son múltiples: la acción puede ser transferida al pasado o se desarrolla en el presente. Puede estar ubicada en círculos sociales elevados urbanos, reflejar los problemas de la población rural y hasta integrar en la acción a los inmigrantes estadounidenses. El SIDA es tematizado en argumentos secundarios, tanto como el abuso de drogas, la violencia en la familia, la prostitución o la explotación de menores. Muchas veces también se representan épocas importantes de la historia nacional, como por ejemplo el tiempo de la revolución mexicana o la liberación de los esclavos en Brasil, que a través de una historia melodramática son dadas a conocer en el país. Si alguien se pierde un episodio, se lo van a contar para que no se pierda el argumento principal. Algunas telenovelas son acontecimientos nacionales y forman una parte importante de la *cultura de masas*. En general la televisión es, junto a la radio y el cine, de importancia central como punto de referencia para la constitución de símbolos nacionales, como escribe Margarita Zires (Zires 1997: 371).

En el análisis de las ciencias de comunicación, las *telenovelas* son utilizadas como prisma para la observación de la sociedad, ya que pertenecen a las instituciones culturales latinoamericanas más importantes, si es que no son ya la institución más importante. En ellas se reúnen los géneros diferentes, como por ejemplo el melodramático, educativo, comediante y de entretenimiento, ya que su éxito y su recepción, más allá de todos los límites de clases sociales, se basa en el discurso híbrido. El estilo melodramático de las telenovelas es calificado por Jesús Martín-Barbero (en: Martín-Barbero/Muñoz [eds.] 1992) como algo específico latinoamericano, como forma moderna y posmoderna del género melodramático, y por lo tanto como una línea de la *narrativa popular*, el cuento popular.¹² Según las investigaciones de Claudius Armbruster, la *telenovela* es, como forma de expresión de una “oralidad posmoderna”, parte de una *cultura popular de masa*, una categoría nueva surgida a través de la ósmosis de formas literarias y tradiciones orales, cuyos elementos, en cambio, van a formar parte integral de la cultura nacional (Armbruster 1994: 186-192). Hasta las nuevas culturas de música y videos, que a primera vista parecen amenazar lo nacional, en realidad no implican obligatoriamente la exclusión de una sensibilización territorial, aún menos una orientación antinacional. Aún así Martín-Barbero (1995b) también alude a los peligros de un aumento de la expansión de los medios de comunicación de masas. En un artículo sobre los medios de comunicación en el contexto de la democracia en Latinoamérica, critica, entre otras cuestiones, que el Estado por un lado imponga reglamentos por causas económicas y políticas, pero que no ponga atención a la dimensión cultural de la divulgación masiva. La homogeneización apoyada por los medios de comunicación significa, como dice, “desterritorialización, surgimiento de culturas y subculturas sin contexto territorial o

12 Ver a Martín-Barbero/Muñoz (ed.) 1992: 13, así como Armbruster 1994: 184-185.

memoria”, así que finalmente se aboga por el derecho a la diversidad (Martín-Barbero 1995b: 338-340).

Las investigaciones sobre medios latinoamericanos de comunicación siempre describen una cultura muy heterogénea, en la cual los más diversos elementos son mezclados, reorganizados y reinterpretados. Observan a la sociedad desde el punto de vista de su material de investigación, sea una *telenovela* o una tira cómica, que se vuelve la imagen para la respectiva sociedad nacional. Foster por ejemplo considera al pueblo San Garabato, donde se desarrolla la tira cómica *Los Supermachos*, como un tipo de microcosmología de la república mexicana. Una meta de ello es sobrellevar la dicotomía entre la capital y los pueblos rurales en el interior del país (Foster 1984: 38).

Un análisis de la influencia de los medios de comunicación modernos da la mexicana Margarita Zires en su investigación sobre el rumor de los pitufos entre niños mexicanos. Mientras la mayoría de los trabajos sobre los medios de comunicación modernos siempre se limitan al análisis de sus consecuencias, Zires trata, explícitamente, de diferenciarse de aquellos trabajos; para ella se trata de “los procesos diversos de la apropiación en contextos históricos particulares” (Zires 1997: 18). Ella se deja guiar por la tesis de que las culturas cambian al introducirles nuevos elementos, pero no de la misma manera en todo el mundo, ya que, con la introducción, los otros elementos siempre reciben un nuevo orden. Por eso la “McDonaldización” no tiene en todo lugar las mismas consecuencias para las respectivas culturas.

Zires estudia las conexiones y dependencias mutuas de las culturas orales, escritas y audiovisuales en el contexto mexicano. Basándose en que existe una permanente tensión entre las tendencias a la homogeneización y las tendencias a la diversificación cultural –por esa razón ambas no deberían oponerse en un sistema bipolar– ella demuestra “de qué forma ambas tendencias persisten una a lado de otra, se cruzan y se influyen” (Zires 1997: 21). Ella se concentra en el análisis de un rumor, para observar exactamente la dinámica de la transformación de historias orales. La dimensión oral es, como ella critica, poco observada dentro de las investigaciones de comunicación. Fenómenos culturales por lo general son analizados “como si se tratara de textos escritos o por ser escritos” (Zires 1997: 53). En cambio, en referencia a Michel de Certeau (1975), Zires incluye en su análisis a la “voz en acción”. No solamente cita extensivamente sus entrevistas y las versiones escritas, sino que siempre incluye también, por ejemplo, el momento del cuento (entonación, estado de ánimo del grupo, dinámica del grupo etc.) en sus interpretaciones. Por eso es que su trabajo está dentro de la tradición de la *ethnolinguistique* y de la *ethnography of speaking*, que no se limita solamente al análisis del texto, sino, como por ejemplo Richard Bauman exige, toma en cuenta al contexto del cuento.¹³ Ese énfasis en la oralidad es, como lo explica Zires, especialmente importante en Latinoamérica, donde la mayoría de la población tiene un acceso más fácil a las nuevas tecnologías de la comunicación, como radio,

13 Ver por ejemplo Tedlock 1988, Bauman 1986 o los diferentes artículos en Bauman/Sherzer (eds.) 1989.

televisión y cine, que al colegio y a la cultura literaria, que en Europa juegan un papel importante. El analfabetismo no impide el consumo de medios modernos de comunicación, así es que su importancia en Latinoamérica es mucho más alta que la de esos medios en una sociedad alfabetizada. Pero las investigaciones no deben limitarse solamente al consumo cultural, ya que reducen a los preguntados a consumidores respondientes. Zires en cambio estudia la adaptación de discursos televisivos a la forma de hablar y escribir de los niños, los cuales siempre describe como sujetos actores.

Ella basa sus investigaciones sociolingüísticas en el concepto de hibridismo de García Canclini y pone en duda, con él, el carácter homogéneo de las culturas, ya que según su tesis las culturas no tienen identidad permanente. Las culturas por lo tanto no pueden ser comprendidas como sistemas cerrados y separados con límites bien definidos y centros aislados. Un orden cultural definido nunca se da a entender absolutamente y no es algo fijo. Sus elementos no pertenecen a la misma forma de presencia. El juego entre la presencia y la ausencia de dichos elementos es lo que hace la estructuralidad. Dependiendo del contexto histórico específico ciertos elementos se presentan como indicios acertados o diferentes. Esa forma de observación subraya las dimensiones temporales y relacionales (Zires 1997: 47).

Las culturas, en el sentido del concepto del hibridismo, no tienen una estructura de organización centrada, sino más bien una estructura descentralizada, cuyos enlaces van cambiando constantemente según las circunstancias. Sus elementos aparecen, desaparecen, se repiten o caen en un estado latente, sin marcar nunca un núcleo inmutable o presentar características definitivas. Zires define las culturas como un *tejido* de formas culturales múltiples con diferentes grados de coherencia y sistematización, donde los factores de la divergencia y convergencia cultural son asimilados de diferentes formas, como demuestra el ejemplo de las tres clases primarias (Zires 1994: 81-92). Mientras García Canclini niega un núcleo homogéneo en una cultura, Zires señala una – aunque descentralizada – estructura de cada cultura, que se basa en el enlazamiento de “diversas formas sociales (rituales, prácticas, tecnologías, instituciones de diferente tipo)”. Por eso Zires incluye su investigación en el neoestructuralismo, donde el concepto de estructuralidad es más destacado, que, como ella escribe, “el concepto de estructura o del centro cultural fijo” (1997: 47-48).

Su trabajo demuestra una posible utilización del concepto del hibridismo de García Canclini. A pesar de eso, aquí también se dilucida una debilidad de las investigaciones de comunicación, que trabajan con “géneros” en vez de individuos creativos. Aunque Zires señala explícitamente en su capítulo teórico sobre la dimensión oral el significado de la “voz en acción”, en sus trabajos los niños y sus nociones individuales no son considerados de forma extensiva, en cuyo análisis los “puntos de convergencia” son más importantes que los cuentos de los niños.

También en Carlos Monsiváis la desconsideración del sujeto actor debe señalarse, ya que en sus investigaciones siempre se hace mención al género literario, pero nunca a la persona hablante. Él trabaja sobre las bellas letras latinoamericanas e investiga ahí

entre otros los efectos de los medios de comunicación sobre la literatura. Al mismo tiempo su obra ha influenciado a los trabajos sobre comunicación, debido a que ya ha trabajado a los finales de los años 1970 sobre la influencia de la expansión global de medios de comunicación electrónicos sobre las nuevas formas de la heterogeneidad cultural. Aquí se interesa desde un comienzo especialmente por la constitución de identidades en el encuentro entre lo popular y lo medial masivo en la vida urbana de México, como resume Carlos Rincón (1994: 14-19). Desde el punto de vista de la cultura cotidiana y de lo popular Monsiváis quiere tomar conocimiento del uso de un método (alternativo). La cultura cotidiana en ese caso no se refiere, como expone Borsó, a un presente temporalmente definido en oposición al pasado y al futuro, sino que se define “contra el pasado como un paradigma histórico”: mitos sacralizados como, por ejemplo, el mito de una integración indígena realizada por la revolución mexicana se deconstruyen a través de la fuerza de la cultura cotidiana (Borsó 1994: 288). En ese sentido Monsiváis busca en vez de un eje de tiempo el espacio de una crisis, como un síntoma que, entre otros, dibuja una visión apocalíptica de la Ciudad de México. Al mismo tiempo el presente se convierte en un fragmento del pasado latente.

En su artículo sobre la cultura latinoamericana y la industria cultural, Monsiváis se pregunta por el lugar de lo popular en las repúblicas latinoamericanas. Entre los años cuarenta y sesenta del siglo veinte, todos los elementos de la cultura cotidiana como películas, revistas, tiras cómicas y radionovelas fueron excluidas de la mirada. Los gobiernos reconocían solamente una *cultura popular* indígena rural y negaban la cultura de masas, como critica Monsiváis (1995: 193). Aún en los años cincuenta la literatura latinoamericana pasó por alto las manifestaciones de la industria cultural y observaba a la mayoría de la población desde el punto de vista de la clase media. Recién más tarde se reconoció, que ya en la primera mitad del siglo XX otro fenómeno cultural influía la vida en Latinoamérica: el cine, el cual, como escribe (Monsiváis 1995: 193),

elige, perfecciona y destruye por dentro muchísimas de las tradiciones que se creían inamovibles, implanta modelos de conducta, reduce la tecnología a fórmulas que el Pueblo (sea éste ya lo que sea) considera simultáneamente sagradas y profanas, encumbra ídolos a modo de interminables espejos comunitarios, fija sonidos populares, decreta los idiolectos o hablas que de inmediato se consideran genuinos.

La literatura reaccionó al aumento de la expansión de historias visuales con la renuncia del melodrama, que se transfirió cada vez más al cine y más tarde a las ya mencionadas *telenovelas*. En vez de destacar las propias cualidades, la cultura urbana, ya en los años sesenta, se retiró cada vez más. En ese tiempo surgió, mediante la expansión de la música rock, un sector amplio de la cultura juvenil, que contenía en cierto modo una forma de *contracultura* con liberación sexual, rechazo del *machismo* y de las estructuras familiares tradicionales (Monsiváis 1995: 199-200). A pesar de

una actitud antiimperialista marcada se retomaron varios elementos norteamericanos, donde no importaba que también la música rock representara una influencia colonial.

Desde los años cincuenta, el cine ha desarrollado una influencia fuerte sobre la literatura. Hollywood se volvió una utopía universal, como escribe Monsiváis. Cada comuna podía a través del cine sentirse unida al mundo. El cine era parte de una “gran operación” para la producción de una imaginación colectiva: “así hablan los pobres, así se expresa, se mueve y se comporta el pueblo” (1995: 202). Cada película creó asimismo un canon creador de gestos y sonidos, hasta tal punto que Monsiváis se pregunta, cuál es la diferencia entre la forma en la que uno vive y en la que uno es mostrado. Relata que en 1912 había que asegurarle al público que durante la observación de determinadas escenas no iba a sufrir daños físicos. En los años treinta y cuarenta, los intérpretes de maleantes debían vestirse con los disfraces de los buenos en la calle. Al final de los años cuarenta, la vida en las ciudades se quedaba parada durante la transmisión de una radionovela muy apreciada. En 1969 durante el rodaje de una boda en Lima estalló un tumulto. En los años setenta los niños y las mujeres se entusiasmaban por los actores, no como personas, sino como figuras artificiales de las *telenovelas* exitosas. En 1984 una *telenovela* en México reactivó el interés por la brujería. En Brasil, Venezuela y México se aumentaron por presión del público los números de capítulos de *telenovelas* exitosas, cuyo diseño nunca debe ser cambiado. Mientras la literatura influyó al cine de forma mínima, el cine marcó, como Monsiváis (1995: 203) resume, el estilo narrativo ya desde los años 1930: los escritores adoptaron, entre otras, técnicas como el corte, zoom, *close-up* y el “enfoque americano” de los productores cinematográficos.

En los años setenta terminó “la dictadura de la civilización alta” (Monsiváis) con el éxito de las *telenovelas*. Desde entonces solamente cuenta el éxito comercial. Según Monsiváis, el culto alrededor de la sociedad de masas es una moda y va a desaparecer tal como otras formas. En cambio, algunos libros y figuras se integraron en el relato colectivo y determinan hoy, qué música por ejemplo puede pasar por “mexicana”, “cubana” o “puertorricense”. En los años ochenta, Latinoamérica vivió un proceso homogéneo que Monsiváis describe con las siguientes características: desastres históricos como golpes de estado e invasiones militares; la incorporación de algunos escritores a la cultura de masas (como Neruda y Borges); los desarrollos en la televisión (humor similar, *telenovelas*, series importadas, televisión a cable, videos etc.); el enlace entre industria cultural y estilos de vida; la prevalencia del melodrama; la facilidad para la aceptación de sistemas dogmáticos como marxismo y catolicismo; y la fusión de dos nuevas, grandes realidades: las *urbes* inmensas y las nuevas tecnologías (1995: 207).

Así es que también Monsiváis diseña, a pesar de su conocida orientación posmoderna, la imagen de una (nueva) unidad homogénea de Latinoamérica. En base a la literatura latinoamericana, él ve a las sociedades latinoamericanas tomar un camino análogo. Las perspectivas regionales de las otras investigaciones de heterogeneidad son poco observadas por Monsiváis, ya que para él la literatura

latinoamericana forma una unidad. Aquí sus observaciones sobre la *cultura de masa* son interesantes, la cultura apoyada por la gran mayoría de la población. Así es como él escribe, que a pesar de toda oposición, comúnmente es conocido, que cada cual vive la *cultura popular* (en el sentido de *cultura de masa*) como “la mezcla perfecta entre lo real y lo industrial” (Monsiváis 1995: 208). Su amor por la literatura no le impide acercarse a la cultura vivida con un “potencial juguetero y creativo”, lo que caracteriza de forma singular su obra, como también Borsó (1994: 291) destaca.

5. Perspectiva etnológica

El debate presentado, que es llevado con tanta vehemencia en Hispanoamérica, siempre circula alrededor del problema central del tratamiento de la mezcla de diferentes culturas, donde la mayoría de los conceptos en vez de dirigirse al proceso de creación se concentran en el – muchas veces entendido como estático – producto final. En ese contexto la perspectiva del observador se vuelve un criterio decisivo, que diferencia a los diversos modelos. A pesar de un enfoque pluralístico los modelos implican, dependiendo del representante, una homogeneización cultural más o menos subliminal. Así *mestizaje* tiende de cierta forma a la asimilación de lo extranjero, que se convierte en algo “propio”; y aquí es donde las propiedades de los elementos ajenos se pasan absolutamente por alto.

Aunque surgido como movimiento opositor, también la teoría de la hibridación observa en un primer plano la integración de elementos culturales dentro de un sistema dominante, el cual deberán enriquecer. La hibridación implica un proceso permanente de orientación nueva, pero también aquí se oculta una perspectiva centralizada. La imagen de una “textura” descentralizada, que Zires introdujo a la hibridación, a primera vista parece compensar las debilidades, pero también su perspectiva está dirigida al producto final y no al proceso genérico o de cambio.

Justamente la presentación final de las investigaciones de Monsiváis demostró la influencia de los nuevos medios de comunicación sobre los conceptos culturales. A causa de la especialización de las investigaciones, una simple transferencia a otros contextos está limitada, al igual que existen problemas para transferir otros conceptos a diferentes contextos culturales. A pesar de eso quedó claro, que el concepto de la heterogeneidad cultural, y especialmente la variante de Zires, puede dar impulsos importantes para la observación de sistemas culturales. En todas estas investigaciones, el punto de vista está dirigido desde un comienzo a una pequeña parte de la cultura, desde la cual se atreven a hacer declaraciones sobre toda la cultura. Esta limitación a los medios de comunicación es, a mi parecer, deficiente para una imagen completa de la cultura. Además, a los sujetos actuantes, sean personas vivas o creaciones literarias, se les presta demasiado poca atención dentro de las investigaciones de heterogeneidad – probablemente por su origen en la ciencia literaria. La observación de tipos domina ante la noción de individuos creativos, los cuales en la etnología deberían tomar una posición central. Aún así las teorías culturales aquí presentadas traen impulsos

importantes para revisar finalmente el punto de vista estático que, lamentablemente, todavía existe.

Bibliografía

- Armbruster, Claudius (1994): "Die Telenovela - kulturindustrielles Produkt oder postmoderne Form der 'cultura popular'." En: Scharlau, Birgit (ed.): *Lateinamerika denken: kulturtheoretische Grenzgänge zwischen Moderne und Postmoderne*; Frankfurter Beiträge zur Lateinamerikanistik, 5: 180-197. Tübingen [Tübingen]: Gunter Narr.
- Bachtin, Michail (1979): *Die Ästhetik des Wortes*. Frankfurt (M.) [Frankfurt am Main]: Suhrkamp (edition suhrkamp).
- Bauman, Richard (1986): *Story, Performance, and Event*. Cambridge Studies in Oral and Literate Culture, 10. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bauman, Richard/ Sherzer, Joel (eds.) (1989): *Explorations in the Ethnography of Speaking* [1974]. Studies in the Social and Cultural Foundations of Language, 8. Cambridge: Cambridge University Press.
- Benoist, Jean (1996): "Métissage, syncrétisme, créolisation: métaphores et dérives." En: *Études créoles: culture, langue, société* (Aix-en-Provence), 19.1: 47-60.
- Bhabha, Homi K. (1985): "Signs Taken for Wonders: Questions of Ambivalence and Authority under a Tree outside Delhi, May 1871." En: *Critical Inquiry* (Chicago), 12.1: 144-165.
- Beverly, John/ Oviedo, José (1995): "Introduction." En: Beverly, John/ Oviedo, José/ Aronna, Michael (eds.): *The Postmodernism Debate in Latin America*, pp. 1-17. A Boundary 2 Book. Durham, NC/ Londres: Duke University Press.
- Borsò, Vittoria (1994): "Mexikanische 'crónicas' zwischen Erzählung und Geschichte: Kulturtheoretische Überlegungen zur Dekonstruktion von Historiographie und nationalen Identitätsbildern." En: Scharlau, Birgit (ed.): *Lateinamerika denken: kulturtheoretische Grenzgänge zwischen Moderne und Postmoderne*; Frankfurter Beiträge zur Lateinamerikanistik, 5: 278-296. Tübingen [Tübingen]: Gunter Narr.
- Brunner, José Joaquín 1995: "Notes on Modernity and Postmodernity in Latin American Culture." En: Beverly, John/ Oviedo, José/ Aronna, Michael (eds.): *The Postmodernism Debate in Latin America*, pp. 34-54. A Boundary 2 Book. Durham, NC/ Londres: Duke University Press.
- Bueno, Raúl (1996): "Sobre la heterogeneidad literaria y cultural de América Latina." En: Mazzotti, José Antonio/ Zevallos Aguilar, Ulises Juan (eds.): *Asedios a la heterogeneidad cultural: Libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar*, pp. 21-36. Filadelfia [Philadelphia (PA)]: Asociación Internacional de Peruanistas.
- Certeau, Michel de (1975): *L'écriture de l'histoire*. París: Gallimard.
- Foster, David William (1984): "On the Study of Popular Culture in Latin America." En: Gunterman, Gail (ed.): *Contemporary Latin American Culture: Unity and Diversity* (Papers Presented at a Workshop, Arizona State University, 23 March 1984, sponsored by Center for Latin American Studies), pp. 27-43. Tempe: Center for Latin American Studies, Arizona State University.
- Gabriel, Leo (1999): "Erinnerungen an die Zukunft: Postmoderne Utopien in Lateinamerika."

- En: Mader, Elke/ Maria Dabringer (eds.): *Von der realen Magie zum magischen Realismus: Weltbild und Gesellschaft im Lateinamerika*, pp. 159-164. Francfort (M.) [Frankfurt a.M./ Viena [Wien]: Brandes & Apsel/ Südwind.
- García Canclini, Néstor (1982): *Las culturas populares en el capitalismo*. La Habana: Ed. Casa de las Américas.
- (1989): "El debate posmoderno en Iberoamérica." En: *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid), 463: 79-92..
- (1990): *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Ed. Grijalbo.
- (1995): "Los estudios culturales de los ochenta a los noventa: perspectivas antropológicas y sociológicas [1991]." En: García Canclini, Néstor (ed.): *Cultura y pospolítica: El debate sobre la modernidad en América Latina*, pp. 17-38. [Serie] Claves de América Latina. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Herlinghaus, Hermann/ Walter, Monika (1994) "¿'Modernidad periférica' versus 'proyecto de la modernidad'? Experiencias epistemológicas para una reformulación de lo 'pos' moderno desde América Latina." En: Herlinghaus, Hermann/ Monika Walter (eds.): *Posmodernidad en la periferia: enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*, pp. 11-47. Berlín: Langer.
- Hollensteiner, Stephan (1994): "Plural, mas não caótica: Aspekte brasilianischer Kulturtheorie der achtziger Jahre." En: Scharlau, Birgit (ed.): *Lateinamerika denken: kulturtheoretische Grenzgänge zwischen Moderne und Postmoderne*. Frankfurter Beiträge zur Lateinamerikanistik, 5: 161-179. Tübingen [Tübingen]: Gunter Narr.
- Huyssen, Andreas (1997): "Postmoderne - eine amerikanische Internationale? [1986]." En: Huyssen, Andreas/ Klaus R. Scherpe (eds.): *Postmoderne: Zeichen eines kulturellen Wandels*, pp. 13-44. Reinbek: Rowohlt (rowohlts enzyklopädie).
- Klor de Alva, J. Jorge (1995): "The Postcolonization of the (Latino) American Experience: A Reconsideration of 'Colonialism', 'Postcolonialism', and 'mestizaje'." En: Prakash, Gyan (ed.): *After Colonialism: Imperial History and Postcolonial Displacements*, pp. 241-275. Princeton Studies in Culture / Power / History. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Lechner, Norbert (1995): "A Disenchantment Called Postmodernism." En: Beverly, John/ Oviedo, José/ Aronna, Michael (eds.): *The Postmodernism Debate in Latin America*, pp. 147-164. A Boundary 2 Book. Durham, NC/ Londres: Duke University Press.
- Martín-Barbero, Jesús (1995a): "Modernidad, postmodernidad, modernidades - discursos sobre la crisis y la diferencia." En: *Intercom: Revista Brasileira de Comunicação* (São Paulo), 18.2: 12-33.
- (1995b): "Notas sobre el tejido comunicativo de la democracia [1991]". En: García Canclini, Néstor (ed.): *Cultura y pospolítica: El debate sobre la modernidad en América Latina*, pp. 325-342. [Serie] Claves de América Latina. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Martín-Barbero, Jesús/ Muñoz, Sonia (eds.) (1992): *Televisión y melodrama: géneros y lecturas de la telenovela en Colombia*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- Mörner, Magnus (1967): *Race Mixture in the History of Latin America*. Boston: Little, Brown and Company.
- Monsiváis, Carlos (1983): "Penetración cultural y nacionalismo (el caso mexicano)." En: González Casanova, Pablo (ed.) *No intervención, autodeterminación y democracia en América Latina*, pp. 75-89. México: Siglo XXI Editores.

- (1995): "Literatura latinoamericana e industria cultural [1991]". En: García Canclini, Néstor (ed.) *Cultura y pospolítica: El debate sobre la modernidad en América Latina*, pp. 187-208. [Serie] Claves de América Latina. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Oertzen, Eleonore von (1993): "Die Wilden und die Barbarei." En: Dirmoser, Dietmar/ Gabbert, Wolfgang/ Meschkat, Klaus/ Müller-Plantenberg, Clarita/ Müller-Plantenberg, Urs/ Oertzen, Eleonore von/ Rediske, Michael/ Ströbele-Gregor, Juliana (eds.): *Die Wilden und die Barbarei; Lateinamerika – Analysen und Berichte*, 16: 1-11. Münster/ Hamburgo: Lit.
- Paz, Octavio (1987a): "¿Postmodernidad?" En: *Vuelta* (México), 127: 11.
- ((1987b): "El romanticismo y la poesía contemporánea." En: *Vuelta* (México), 127: 20-27.
- Pietschmann, Horst (1994): "¿La historia de América Latina como historia del nuevo mestizaje? A propósito de un libro nuevo." En: *Iberica*, Nouvelle Série, 3: 105-110. París.
- Richard, Nelly (1994): "Latinoamérica y la posmodernidad." En: Herlinghaus, Hermann/ Monika Walter (eds.): *Posmodernidad en la periferia: enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*, pp. 210-222. Berlín: Langer.
- Rincón, Carlos (1994): "Die neuen Kulturtheorien: Vor-Geschichten und Bestandsaufnahme." En: Scharlau, Birgit (ed.): *Lateinamerika denken: kulturtheoretische Grenzgänge zwischen Moderne und Postmoderne*; Frankfurter Beiträge zur Lateinamerikanistik, 5: 1-35. Tobinga [Tübingen]: Gunter Narr.
- (1995): *La no simultaneidad de lo simultáneo: postmodernidad, globalización y culturas en América Latina*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Rosenau, Pauline Marie (1992): *Post-modernism and the Social Sciences: Insights, Inroads, and Intrusions*. Princeton: Princeton University Press.
- Salazar, Ernesto (1995): *Entre mitos y fábulas: el Ecuador aborígen*. Biblioteca General de Cultura, 4. Quito: Corporación Editora Nacional.
- Schmidt, Bettina E. (2000): "Weihnachten und die Wallfahrt zur Jungfrau Maria: Kulturelle Inszenierung urbaner Feste in Ecuador und die Grenzen der Theaterethnologie." En: Montoya Bonilla, Sol/ Schmidt, Bettina E.: *Teufel und Heilige auf der Bühne: Religiosität und Freude bei Inszenierungen mestizischer Feste in Südamerika*, pp.81-161; Curupira, 8. Marburgo (L.): Curupira – Förderverein Völkerkunde in Marburg.
- (2002): *Karibische Diaspora in New York: Vom "Wilden Denken" zur "Polyphonen Kultur"*. Berlín: Dietrich Reimer.
- Schumm, Petra (1994): "Mestizaje und culturas híbridadas: Kulturtheoretische Konzepte im Vergleich." En: Scharlau, Birgit (ed.): *Lateinamerika denken: kulturtheoretische Grenzgänge zwischen Moderne und Postmoderne*; Frankfurter Beiträge zur Lateinamerikanistik, 5: 59-80. Tobinga [Tübingen]: Gunter Narr.
- Spielmann, Ellen (1994a): *Brasilianische Fiktionen: Gegenwart als Pastiche*. Francfort (M.) [Frankfurt a.M.]: Vervuert.
- (1994b): "Tropicália: Kulturprojekt der sechziger Jahre in Brasilien." En: Scharlau, Birgit (ed.): *Lateinamerika denken: kulturtheoretische Grenzgänge zwischen Moderne und Postmoderne*; Frankfurter Beiträge zur Lateinamerikanistik, 5: 145-160. Tobinga [Tübingen]: Gunter Narr.
- Tedlock, Dennis (1988): *The Spoken Word and the Work of Interpretation*. [1983] Filadelfia [Philadelphia (PA)]: University of Pennsylvania Press.
- Todorov, Tzvetan (1985): *Die Eroberung Amerikas. Das Problem des Anderen*. [1982].

- Francfort (M.) [Frankfurt a.M.]: Suhrkamp.
- (1986): "Le croisement des cultures." En: *Communications* (Paris), 43: 5-26
- (1989): *Nous et les autres: la réflexion française sur la diversité humaine*. Paris: Seuil.
- Young, Robert J. C. (1995): *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race*. Londres/ Nueva York: Routledge.
- Zires, Margarita (1994): "Análisis de las tendencias de convergencia y divergencia cultural en América Latina." En: Scharlau, Birgit (ed.): *Lateinamerika denken: kulturtheoretische Grenzgänge zwischen Moderne und Postmoderne*; Frankfurter Beiträge zur Lateinamerikanistik, 5: 81-92. Tübinga [Tübingen]: Gunter Narr.
- (1997): *Mündliche Kulturen in ihrer Wechselbeziehung zu schriftlichen und audiovisuellen Kulturen: Das Gerücht über die Schlümpfe in Mexiko*. Francfort (M.) [Frankfurt a.M.]: Vervuert.