

# DECURSOS

## Revista en Ciencias Sociales

Año XIV, Número 26  
Diciembre 2012

### Contenido

Presentación	5
Entrevista	9
Mestizaje y disputas sociales en la construcción histórica de la ciudad de Cochabamba <i>Entrevista a Humberto Solares</i>	
Homenaje <i>Gregorio Iriarte</i>	41
Las Normas Políticas y la división de la CSUTCB y la CIDOB <i>Takahiro Miyachi</i>	57
Conflictos recientes de recursos naturales y dinamismos intrínsecos en Perú y Bolivia <i>Isamu Okada</i>	87
Estado - Nación y Estado Plurinacional: o cuando lo mismo no es igual <i>Fernando Garcés V.</i>	115
Indígenas pobres e indígenas ricos <i>Jean Pierre Lavaud</i>	151
Ciudadanía y divorcio: construcción de Nación en los 50' en Cochabamba <i>María Esther Pozo</i>	159
¿Globalización, imperialismo o cosmópolis? <i>Jorge M. Veizaga R.</i>	187
¿De la “salvación <i>por</i> la cultura” a la “salvación <i>de</i> la cultura”? <i>Sergio Villena F.</i>	207
Reseñas bibliográficas	223



## **DECURSOS**

**Revista de Ciencias Sociales N° 26**

---

### **Responsable de este número**

Alejandra Ramirez

### **Comité Editorial**

Luis H. Antezana J., Carlos Crespo, Manuel De La Fuente, Fernando Mayorga, María Esther Pozo, Alejandra Ramírez y Tania Ricaldi.

### **Colaboradores en este número**

Takahiro Miyachi, Isamu Okada, Fernando Garcés, Jean Pierre Lavaud, María Esther Pozo, Sergio Villena.

Las ideas de los autores no comprometen, no reflejan, ni comparten necesariamente la opinión del CESU-UMSS

### **Informes y suscripciones**

CESU-UMSS  
Centro de Estudios Superiores Universitarios  
Universidad Mayor de San Simón

Calle Calama 0235, 1° piso  
Teléfonos (591-4) 4220317-4252951, Fax (591-4) 4254625  
P.O. Box 5389  
www.cesu.umss.edu.bo  
E-mail: cesu@umss.edu.bo  
Cochabamba, Bolivia

© Centro de Estudios Superiores Universitarios,  
Universidad Mayor de San Simón  
© Decursos. Revista de Ciencias Sociales.  
© Autores

**Depósito Legal:** 2-3-100-11

**ISBN:** 978-99954-97-11-8

Impreso en Grupo Editorial "Kipus" Telfs.: 4730176, Cochabamba  
Printed in Bolivia

## ¿De la “salvación *por* la cultura” a la “salvación *de* la cultura”?<sup>102</sup>

---

Sergio Villena Fiengo<sup>103</sup>

Hacia fines del siglo XIX, George Simmel publicó “El concepto y la tragedia de la cultura”. Este filósofo y sociólogo, heredero del idealismo alemán, se lamentaba porque la cultura había dejado de ser el “camino del alma hacia sí misma”, el instrumento para alcanzar la perfección individual (*Bildung*). La causa sería la separación entre el sujeto (el creador) y el objeto (la obra), provocada por dos fenómenos, asociados con la moderna división del trabajo: la fragmentación del proceso productivo, que aliena al trabajador del fruto de su actividad, así como la multiplicación incontrolable de bienes culturales, que se hacen inabarcables para cualquier ser humano. De esa forma, planteaba una paradoja: a mayor “cultura” (como objeto) menor “cultura” (como desarrollo espiritual).

Esta reflexión fue prolongada por Theodor Adorno y Max Horkheimer. En su texto sobre la “Industria cultural como engaño de masas”, incluido en la *Dialéctica de la Iluminismo*, condenan duramente la producción masiva de bienes culturales bajo el entendido de que provoca una degradación cualitativa de la cultura. Es decir, según estos autores “apocalípticos”, la masificación de la cultura no tendría un efecto democratizador -la “elevación del nivel cultural” de las masas-, aunque así lo consideren los “integrados”, sino

---

<sup>102</sup> Una versión inicial fue presentada en el foro “La cultura del espectáculo o el fin de la historia del arte”, organizado por la Alianza Francesa en San José de Costa Rica el día 4 de septiembre de 2012. El autor es Doctor en Estudios de la Sociedad y la Cultura y Profesor Asociado de Sociología en la Universidad de Costa Rica.

<sup>103</sup> Profesor asociado en la Escuela de Sociología, Universidad de Costa Rica. Profesor invitado del CESU-UMSS.

que resultaría en una pérdida del valor de la alta cultura<sup>103</sup>. La industria cultural, al tratar de hacer “accesible” la cultura, la despoja de su densidad, por lo que deviene en mero entretenimiento, en cultura banal. Esta crítica no estuvo libre de algunos excesos, pues si bien parece evidente que escuchar la melodía de la novena sinfonía como timbre de nuestro celular no nos hace mejores seres humanos, es difícil estar de acuerdo con las imperdonables sentencias de Adorno sobre el jazz, al que calificó de “música regresiva”.

Walter Benjamin continúa esta saga en su célebre texto sobre “La obra de arte en la era de su reproducción mecánica”, en la cual analiza las consecuencias de la multiplicación masiva de las imágenes hecha posible por el desarrollo de la fotografía. Menos “apocalíptico” que sus colegas de la escuela de Frankfurt, encuentra que la “reproducción técnica” de las imágenes tiene consecuencias contrapuestas: por un lado, hace el arte accesible a quienes habitualmente están excluidos (efecto democratizador); por otro lado, erosiona de manera irremediable su carácter “aurático”, su unicidad, su carácter único e irrepetible. Pero si bien Benjamin lamenta que el arte pierda su aura cuando su recepción se realiza fuera del museo y otros espacios culturales, se pregunta, como lo hará Eco después, si las nuevas formas culturales generan sus propias modalidades de valor cultural.

Más recientemente, Jürgen Habermas, también de la tradición de Frankfurt, ha señalado que la “promesa incumplida de la modernidad” se debe en parte a la separación propiamente moderna de las esferas de valor (lo bello, lo bueno, lo verdadero) y a la creación de una cultura de expertos, de un campo autónomo de la producción cultural. Como consecuencia de ambos procesos, se produce la separación entre “arte” y “vida”: la producción cultural se especializa y se hace cada vez más sofisticada, lo que resulta en una pérdida de vinculación de la misma con aquello que, siguiendo a los fenomenólogos, este autor denomina *el mundo de la vida*. Las vanguardias históricas se habrían rebelado contra esa separación y trataron de superar esa brecha, dándole la espalda a la institución

---

<sup>103</sup> “Apocalípticos” e “integrados” con términos propuestos en 1967 por Umberto Eco en su análisis del debate sobre la industria cultural. Ver Eco (1995)

arte con el fin de acercar éste a la vida, aunque finalmente terminaron devoradas por la institución. Para Habermas, sin embargo, la solución a este dilema consiste en restablecer la comunicación entre el arte y la vida, no mediante la abolición del campo de producción especializada, sino liberando a éste de las interferencias del poder y el dinero, es decir, ampliando sus márgenes de autonomía frente al Estado y al mercado.

Traigo estas referencias a “colisión” con el fin de hacer evidente una idea aparentemente paradójica, presente en buena parte del debate sobre la cultura en el periodo moderno y, de manera aún más amplia, en la posmodernidad: las sociedades modernas han creado las condiciones para producir más cultura, tanto en términos de cantidad (cultura de “masas”) como de calidad (cultura de “excelencia”), pero lo han hecho a costa de la degradación del valor cultural o de su distanciamiento de cultura y la vida cotidiana. En términos de la sociología de la cultura de Pierre Bourdieu, esta paradoja podría conceptualizarse como una brecha creciente entre un capital cultural “objetivado” cada vez mayor (una creciente disponibilidad de obras o bienes culturales), así como de un capital cultural “institucionalizado” también cada vez mayor (una creciente sanción institucional de ese capital objetivado y de la especialización de sus creadores), en relación con un capital cultural “incorporado” cada vez menor o, dicho en otros términos, con una cada vez menor apropiación subjetiva de esos contenidos culturales, al menos entre los sectores no especializados. Bourdieu, como Habermas, considera que la distancia entre el arte y la vida, que refiere al potencial transformador de la cultura sobre la vida social, se resuelve potenciando y no reduciendo la autonomía del campo artístico.

### **LA SALVACIÓN POR LA CULTURA**

Los distintos abordajes señalados comparten un matiz melancólico, pues tienen en común un concepto salvífico de la cultura, es decir, postulan la idea de “salvación por la cultura”, creencia típicamente moderna, surgida en el marco de la secularización y la racionalización, iniciados con el Renacimiento. La cultura se presenta a los ojos de los modernos de dos maneras: en un primer momento, con el auge del Racionalismo y la Ilustración, se concibe en relación directa con la tradición y, en

tanto tal, como residuo irracional que impide el avance de la razón; la reacción romántica al racionalismo descarnado provocará, posteriormente, una reivindicación de la imaginación que, como antídoto –o al menos complemento– de la razón, podría salvarnos de los excesos desintegradores de la modernización social.

Así, es sobre todo con la crítica romántica a la modernidad, que emerge hacia fines del siglo XVIII y prevalece durante el siglo XIX, que se establece la tendencia salvífica de la concepción de la Cultura, con “C” mayúscula, cuando no con “K” (*Kultur*). La tesis de la redención por la cultura vincula la idea de cultura auténtica no sólo con los valores estéticos, sino que considera que la cultura “auténtica” es también una fuente de verdad y de bondad. El valor del arte, en particular, no se fundamentaría de manera exclusiva, y ni siquiera principal, en el concepto de belleza como fuente de gratificación estética, sino en su capacidad para acercarnos, aun cuando sea intuitivamente, a lo bueno y lo verdadero. En su dimensión positiva, la cultura sería un instrumento de la utopía, puesto que nos permitiría imaginar otros mundos posibles; en su dimensión negativa, sería sobre todo un artefacto crítico, que nos ayudaría a tomar distancia de una realidad cargada de injusticias y frustraciones. Por esa aspiración al absoluto, algunos autores como Fredric Jameson han señalado que la estética de la modernidad estaría centrada en lo sublime y no en lo bello.

Esa concepción salvífica de la cultura se bifurca en dos caminos, que al final se encuentran en el llamado “humanismo occidental”: por un lado, la exaltación de la alta cultura (según Matthew Arnold (1822-1888), la cultura sería “lo mejor que se ha dicho y se ha pensado”); por otro, la reivindicación de la cultura popular (según Johann Gottfried von Herder (1744-1803), la cultura como creación de “el genio del pueblo”, el *volkgeist*). Ambas tendencias se asocian con los dos procesos políticos que marcaran el siglo XIX y parte del XX: el nacionalismo y el colonialismo. Con mirada etnocéntrica, las naciones europeas conciben su propia cultura nacional como el *sumun* de la civilización, como “cultura universal” y, desde esa posición de autoridad, emprenden su “misión civilizatoria” en el resto del mundo, proceso que quedaría muy bien expresado en el poema de Joseph Rudyard Kipling (1865-1936) titulado “La carga del hombre blanco”.

Como se sabe, las élites criollas latinoamericanas hicieron suya esta misión, tomando partido por la “civilización” (europea) contra lo que consideraron la “barbarie” (latinoamericana). Imbuidos de un espíritu civilizador, que bien podría denominarse el “síndrome de Ariel”, los “tiranos ilustrados” que gobernaron nuestras naciones construyeron teatros nacionales, arcos de triunfo y torres Eiffel en miniatura, al tiempo que despojaron de sus tierras a las comunidades indígenas y explotaron descarnadamente a sus trabajadores –con frecuencia africanos esclavizados- en haciendas, plantaciones y minas, como lo mostrara con maestría Alejo Carpentier en su novela *El recurso del método* (1974). En algunos casos, el ascenso de las masas populares hacia fines del siglo XIX y principios del siglo XX matizaría esa ansiedad por alcanzar la civilización mediante la europeización, promoviendo más bien algo así como una salvación por el mestizaje, que alejaría a las élites latinoamericanas de la posición de Arnold para acercarla a las tesis de Herder. Empero, en no pocos autores, el mestizaje se reveló simplemente como un maquillaje para la occidentalización, como ocurre, por ejemplo, con el ideólogo de la revolución boliviana de 1952, Fernando Diez de Medina, que en su obra *Sariri; una réplica al “Ariel” de Rodó* (1954) vistió a los dioses griegos con ropajes indígenas.

La concepción salvífica de la cultura, tanto en su versión elitista como en su concepción populista, se mantuvo relativamente incuestionada hasta los años 60s del siglo XX, aunque sin duda autores como Nietzsche y Freud plantearon tempranas objeciones a la misma. El autor de “El nacimiento de la tragedia” cuestionó duramente el proceso de racionalización desplegado por el “hombre socrático” de la modernidad, que cercena el espíritu vital, reivindicando lo dionisiaco frente a lo apolíneo y negando que el arte fuera un actividad desinteresada que cura, calma o sublima el deseo, el instinto o la voluntad, señalando más bien que es un “estimulante de la voluntad de poder”, un “excitante del querer” (Deleuze 2012: 144)<sup>104</sup>. El fundador del psicoanálisis, por su parte,

---

<sup>104</sup> Entre los primeros opositores a la visión salvífica del arte está Platón, quien recomienda expulsar a los poetas de la ciudad para evitar que, debido a su obsesión por imitar a la realidad, produzcan simulacros y, por tanto, se conviertan en una fuente de engaño. Según Deleuze, Nietzsche también consideraría que el arte “es el más alto poder de lo falso”, que “magnifica el mundo como error”, santifica la mentira, hace de la voluntad de engañar un ideal superior.” (2012: 145)

haría evidente que si bien la cultura (o la civilización, que son sinónimos en este autor) es necesaria para la vida en sociedad -tesis retomada luego por otro frankfurtiano, Herbert Marcuse, quien hablaría de la “represión socialmente necesaria”- es también una fuente de represión de las pulsiones vitales y, por tanto, de sufrimiento. En épocas más recientes, el artista Jean Dubuffet (1901-1985), señalaría que la cultura actúa como una camisa de fuerza a la imaginación, por lo que centró su interés en la actividad creativa de quienes estaban al margen de la cultura, como los niños y los enfermos mentales; la cultura, destaca, es ante todo “asfixiante” (ver Dubuffet, 1968)<sup>105</sup>.

### **¿EL FIN DE LA CULTURA?**

El cuestionamiento y posterior demolición de la concepción salvífica de la cultura tiene lugar en la segunda mitad del siglo XX y lo que va de este nuevo milenio. Como lo advirtieron Simmel, Benjamin y Adorno, entre muchos otros autores, el despliegue de la racionalidad instrumental tuvo mucho que ver en esto. Fundamentalmente, la división del trabajo y el desarrollo tecnológico cambiaron de manera radical las modalidades de producción, circulación y recepción de la cultura. En cuanto a la producción, la cultura dejó de ser un producto de elaboración pausada y artesanal, para convertirse en una mercancía producida industrialmente, en grandes volúmenes y a ritmo frenético. En lo que refiere a la circulación, la cultura dejó de transitar por los espacios auráticos como los museos, los teatros y las bibliotecas, para alcanzar la omnipresencia mediática y las redes de supermercados. Finalmente, cambiaron también las modalidades de recepción: la cultura es cada vez menos un objeto sagrado de culto –aunque sus caracteres fetichistas no han desaparecido del todo, como lo muestra su utilización mercantil- para convertirse en una fuente de entretenimiento que se consume de manera distraída.

La estocada final parece haber venido con la posmodernidad. El arte y la cultura no salieron indemnes del cuestionamiento a las grandes narrativas o metarrelatos que, según los críticos posmodernos,

---

<sup>105</sup> Zygmunt Bauman (2002) ha señalado, precisamente, este “doble filo” de la cultura: capacitadora y restrictiva. Esta “paradoja endémica” del concepto de cultura ha llevado a privilegiar, según sea el caso, su carácter de “herencia” (o tradición) o, alternativamente, de “creatividad” (o novedad).



caracterizaron a la modernidad. En lo fundamental, la posmodernidad erosionó las pretensiones salvíficas de la cultura y el arte modernos por dos caminos: por un lado, aceleró su conversión en mercancía y objeto de consumo, venciendo -gracias a la segmentación de los mercados culturales y al multiculturalismo *light*- la resistencia incluso de aquellos bienes culturales que marcaban el límite al avance de la mercancía, tanto en el ámbito de la “alta cultura” -como la música serial, bastión de la resistencia según Adorno- como en el de la “cultura popular” -como las tradiciones populares, que para autores neogramscianos como Lombardi Satriani, plantaban cara a la cultura occidental, convirtiéndose en una suerte de “resto inasimilable” para el capitalismo. De manera irónica, la posmodernidad implicaba tanto el fin de la *Kultur* como de *las Culturas* (en plural) en manos de la “*coultura*”.

En términos filosóficos, la posmodernidad postula que ningún discurso -incluidas las artes y las ciencias, los dos grandes discursos de la modernidad, toda vez que la religión habría quedado desplazada por la secularización- podía aspirar a la representación de lo absoluto: en su versión más banal, el arte simplemente debería renunciar a esa pretensión y dedicarse a entretener a la población; en su versión más sofisticada, el arte no podía continuar su pretensión de captar lo sublime, sino que más bien debería tematizar su impotencia, su incapacidad para alcanzarlo (ver, por ejemplo, Lyotard 1990). De esa manera, la posmodernidad, al menos en sus versiones más frívolas, promueve un arte nihilista que abandona la crítica del presente y la imaginación de otro futuro, que descarta la tarea -postulada por Benjamin- de extraer del pasado las energías utópicas para hacer estallar el presente y, de esa manera, hacer posible un mejor futuro. Así la posmodernidad no sólo aceleró la incorporación de la cultura, alta y popular, en el rango de la cultura media y masiva, sino que también puso en cuestión la creencia en el carácter salvífico de la cultura: el estatus social hoy está relacionado más con el consumo que con el “refinamiento” individual, pese a que los “viejos ricos” y la “ciudad letrada” se resistan a ello con ahínco.

Pero las cosas son más complejas. La posmodernidad ha mostrado también un filo crítico, afín a los discursos

“contracoloniales”, pues también ha contribuido a erosionar la autoridad y la *deferencia* cultural sobre las que se sostiene la hegemonía cultural del colonialismo y de las élites nacionales. Ha puesto en cuestión el carácter aurático de la cultura imperial y de las maneras de mesa de las clases altas, elementos imprescindibles para sostener la dominación. Ello ha provocado una reacción desde la derecha y el conservadurismo: no es casual que en los últimos años hayamos visto una airada protesta conservadora contra la posmodernidad, la cual –a la manera de José Santos Discépolo- se lamenta del “cambalache” en el que nos habría sumido la posmodernidad. Haciendo de los términos “¡respeto!” y “¡valores!” su grito de guerra, este reclamo restaurador en pro del *statu quo*, cuestiona el relativismo cultural y defiende el canon occidental, a la vez que rechaza cualquier posibilidad de democratización de la alta cultura, la cual –se insiste- está reservada a quienes poseen, de manera innata, talento y sensibilidad: el arte tendría una “naturaleza” aristocrática, que lo haría inaccesible a los sectores subalternos, los cuales –sin embargo, como señala Pierre Bourdieu- deben guardar reverencia hacia ese misterio que los excluye.

En muchos casos, este argumento conservador a favor de la *deferencia* cultural, pilar de la “distinción” cultural, se nutre de un nuevo esteticismo, que reivindica nuevamente “lo bello” como objetivo último del arte. Esto es particularmente evidente en su rechazo de la llamada “teoría”, de los discursos académicos que se han dado a la tarea de “de-construir” la “cultura universal”, hasta hace poco aceptada como incuestionable fuente de autoridad cultural y política. A los conservadores les aterra la posmodernidad por dos razones: primero, porque la cultura de mercado erosiona sus pretensiones de autoridad cultural al igualar toda producción cultural como objeto de consumo (“la vidriera de los cambalaches”); segundo, porque la teoría crítica y la contemporaneidad artística buscan recuperar para la cultura su potencial emancipatorio. Un destacado ejemplo del empeño conservador es realizado por el crítico Harold Bloom con el fin de “recuperar la pureza” del canon occidental y, de manera destacada, reivindicar una lectura esteticista de obras como *La tempestad* (William Shakespeare, 1611), convertidas por autores “periféricos” como George Lamming, Aimé Cesáire o Roberto Fernández Retamar en un caballo de batalla contra el colonialismo.

La reacción conservadora se ha hecho sentir de manera destacada en el ámbito de las artes visuales. Por ejemplo, Roger Kimball se indigna por las -en su opinión- “violaciones de los maestros” (traducida como “profanaciones del arte”) realizadas por la nueva crítica cultural, “que se empeña en politizar el arte”, ejercicio que considera contrario a la “sana crítica”, que se solaza en el formalismo insustancial... para este crítico, la pipa de Magritte es, ni más ni menos, sólo eso: una pipa. Este posicionamiento, prolongado por otros autores, entre los que se encuentran Robert Hughes, Yves Michaud y Mario Vargas Llosa, cuestiona sin distinciones todas las formas de arte contemporáneo, sin distinguir entre lo que pueden considerarse las concesiones del arte al espectáculo y el mercado, como puede ser el caso de algunos de los llamados “Jóvenes artistas británicos” (yBas) y otras formas de creatividad contemporánea, en particular aquella que se viene realizando desde perspectivas “poscoloniales”, “decoloniales” e incluso “altermodernas”, las cuales con frecuencia recurren también a una utilización táctica de las nuevas tecnologías de la comunicación<sup>106</sup>.

Precisamente, la “teoría” y el discurso “contracolonial” son maneras que ha encontrado buena parte de la izquierda contemporánea para, paradójicamente, “salvar a la cultura” con el fin de mantener la posibilidad de una “salvación por la cultura”. Esta perspectiva opera en una doble dirección: por un lado, deconstruye la llamada cultura universal, es decir, erosiona el aura que sostiene la hegemonía de la cultura dominante (tanto en términos de relaciones coloniales como de relaciones de clase), mostrando su complicidad con los procesos de dominación y, en último término, su carencia de fundamento o, lo que es lo mismo, el carácter arbitrario de su autoridad, pero también haciendo evidente la posibilidad de realizar múltiples lecturas subversivas de obras verdaderamente valiosas (como es el caso de las reinterpretaciones y reescrituras de “La

---

<sup>106</sup> Terry Smith ha explorado estas distintas manifestaciones de lo contemporáneo en las artes visuales en *¿Qué es el arte contemporáneo?* (2012). El debate es amplísimo y no es posible desarrollarlo en estas páginas; invitamos, empero, a revisar las contribuciones de Perniola (2002), Ranciere (2010), Guasch (2006), Mosquera (2010) y Camnitzer (2008), entre otros. Por nuestra parte, hemos realizado una investigación sobre un caso centroamericano en *El perro está más vivo que nunca. Arte, infamia y contracultura en la aldea global* (2011).

tempestad”, ya mencionado). Por otro lado, busca recuperar el potencial emancipador de la cultura “subalterna”, de la cultura de los grupos dominados o marginados, concebida como un reservorio, como un resto de cultura “auténtica” cuya activación política se convierte en la última esperanza para hacer renacer la utopía.

Así, la “teoría” y los estudios culturales, poscoloniales y decoloniales, han convertido al ámbito de la cultura en un campo de batalla, luchando en dos flancos: primero, contra la industria cultural globalizada, que amenaza con fagocitar estos últimos reductos de las culturas locales y, por tanto, con eliminar la “diferencia” cultural, tanto interna como externa; segundo, contra los intentos conservadores y esteticistas de silenciar las formas “contraculturales”, que pretenden revivir el canon y la autoridad de formas culturales -esto es, que reivindicán la “deferencia” hacia la cultura occidental vigente en la época dorada del colonialismo y su fachada humanista- estrechamente relacionadas con la dominación de los “hombre blancos anglosajones y protestantes”. Es evidente que, en esa batalla, se reivindica por lo menos la posibilidad de que la cultura vuelva a cumplir un papel salvífico que alimente la utopía; sin embargo, ese papel no es atribuido de manera ingenua a la cultura en general y, por supuesto, no a la cultura occidental en su totalidad o exclusivamente. La esperanza está depositada en las “culturas otras”, sean las culturas de las “periferias” o las (contra)culturas que florecen en los intersticios o los márgenes del propio “centro”.

### **¿EL FIN DE LA HISTORIA?**

Como puede verse, el tema es sumamente complejo y espinoso. La polémica sobre “la crisis de la cultura” o “el fin del arte” viene de lejos y sería posible incluso remitirla a un pasado más remoto que probablemente tendría en Platón a uno de sus primeros impulsores, pasando por todas las controversias iconoclastas o iconófilas vinculadas con los conflictos religiosos. De cualquier manera, mi propósito ha sido señalar algunos de los aspectos clave que asume el tratamiento de la cultura en la modernidad para, con base en ello, plantear algunas reflexiones preliminares sobre los alcances de los debates contemporáneos sobre cultura y arte. He tratado de mostrar que buena parte de los lamentos sobre la crisis de la cultura y el fin del arte se basan en

una persistencia de la concepción salvífica que se le otorgó a la cultura en las sociedades modernas. Pero también he señalado que esos lamentos y las soluciones que se proponen varían de acuerdo con la posición ideológica que cada quien asuma, en un espectro que va desde la reivindicación del canon y la deferencia cultural como forma de mantener el *statu quo* hasta los discursos contracoloniales que buscan recuperar el carácter crítico y el potencial utópico de la cultura con el fin de, al menos, imaginar otro mundo.

Para terminar, quisiera referirme a la propia industria cultural. Pilar del nuevo capitalismo, la industria cultural toma distancia tanto de las críticas de la izquierda como de las reacciones de la derecha cultural y libra su batalla no en los ámbitos de la academia, la crítica de arte o el debate político, sino en las negociaciones de las reglas del llamado “libre comercio”. Su oponente principal es el llamado “excepcionalismo cultural”, es decir la posición que sostienen algunos sectores de la cultura y de la política, según la cual la “cultura” no puede considerarse un bien como cualquier otro porque es el fundamento que sostiene la condición humana (el carácter universal de la cultura), pero también la multiplicidad de las formas que asume la existencia en sociedad (el aspecto particular de cada cultura) y, en tanto tal, no puede dejarse librada sin más a la voracidad del intercambio comercial y la búsqueda de ganancia. Contra quienes insisten en que la cultura es un bien particular y excepcional, la industria cultural (que tiene uno de sus tentáculos en la industria turística, que fagocita las formas culturales locales para “ponerlas en valor” bajo diversas modalidades, como el “turismo comunitario”), se empeña en señalar que la cultura no tiene nada de excepcional, que es una mercancía como cualquiera y, por tanto, debe estar libre de regulaciones proteccionistas y estar disponible para todo aquel que pueda o quiera pagar su precio de mercado por ella, so pena de ser sometido a los rigores del “copyright”. Como anticipara Guy Debord, la imagen, antaño soporte privilegiado de la cultura, hoy es sólo la forma más acabada de la mercancía, lo que completa el círculo: tanto la *kultur* como las *culturas* agonizan (como tabla de salvación) gracias a la superabundancia *cooltural* (como mercancía).

**BIBLIOGRAFÍA**

- Bauman, Zigmunt. 2002. *La cultura como praxis*. Barcelona: Paidós
- Bell, Daniel. 1989. *Las contradicciones culturales del capitalismo*. México: CONACULTA-Alianza
- Benjamin, Walter. 1986. "El arte en la época de su reproducción mecánica". J. Curran, M. Gurevitch y J. Woollacot (comps.). *Sociedad y comunicación de masas*. México: Fondo de Cultura Económica
- Bloom, Harold. 2005. *El canon occidental: La escuela y los libros de todas las épocas*. Barcelona: Ed. Anagrama
- Bourdieu, Pierre. 2001. "Las formas del capital. Capital económico, capital cultural y capital social". *Poder, derecho y clases sociales*. España: Publidisa
- Bück Morss, Susan. 1981. *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. México: Siglo XXI
- Camnitzer, Luis. 2010. *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Montevideo: Centro Cultural de España.
- Carpentier, Alejo. 1990. *El recurso del método*. México: Siglo XXI
- Debord, Guy. 1967. *La sociedad del espectáculo*. *Revista Observaciones Filosóficas*, <http://www.observacionesfilosoficas.net/download/sociedadDebord.pdf>
- Deleuze, Gilles. 2012. *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama
- Diez de Medina Fernando. 1954. *Sariri; una réplica al "Ariel" de Rodó*. La Paz: Editor Alfonso. Tejerina
- Dubuffet, Jean. 2011. *Cultura asfixiante. Investigaciones surrealistas*. Jaén: Ediciones del Lunar
- Eco, Umberto. 1995. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Tusquets
- Guasch, Anna María. 2006. *El arte último del siglo XX*. Madrid: Alianza

- Habermas, Jürgen. 2002. “La modernidad, un proyecto inacabado”. J. Habermas. *Ensayos políticos*. Barcelona: Península
- Horkheimer, Max y Theodor W. Adorno. 1987. *Dialéctica del Iluminismo*. Buenos Aires: Editorial Suramericana
- Hughes, Robert. 1994. *La cultura de la queja. Trifulcas norteamericanas*. Barcelona: Anagrama
- Kimball, Roger. 2011. *La profanación del arte. De cómo la corrección política sabotea al arte*. México: Fondo de Cultura Económica
- Jameson, Fredrick. 1999. *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. Buenos Aires: Manantial
- Jameson, Fredrick. 2010. *Marxismo tardío. Adorno y la persistencia de la dialéctica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica
- Jáuregui, Carlos. 2005. *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*. La Habana: Casa de las Américas
- Lombardi Satriani, L.M. 1978. *Apropiación y destrucción de las culturas de las clases subalternas*. México: Nueva Imagen
- Lyotard, Jean-François. 1990. *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*. México: Rei
- Mosquera, Gerardo. 2010. *Caminando con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*. Madrid: Exit
- Perniola, Mario. 2002. *El arte y su sombra*. Barcelona: Cátedra
- Ranciere, Jacques. 2005. *Sobre estéticas políticas*. Barcelona: Museu d'Art Contemporari
- Reszler, André. 1974. *La estética anarquista*. México: Fondo de Cultura Económica
- Simmel, Georg. 1988. “El concepto y la tragedia de la cultura”. G. Simmel. *Sobre la aventura*. Barcelona: Península
- Smith, Terry. 2011. *¿Qué es el arte contemporáneo?*. Buenos Aires: Siglo XXI

Steiner, George. 1992. *En el castillo de Barba Azul. Aproximaciones a un nuevo concepto de cultura*. Barcelona: Gedisa

Storey, John. 2002. *Teoría cultural y cultura popular*. Barcelona: Octaedro-EUB

Vargas Llosa, Mario. 2012. *La civilización del espectáculo*. México: Alfaguara

Villena, Sergio. 2011. *El perro está más vivo que nunca. Arte, infamia y contracultura en la aldea global*. San José: Arlekin

VV.AA. 1985. *Industria cultural y sociedad de masas*. Caracas: Monte Ávila Editores