

ANTONIO

La cultura masiva como estrategia de control ideológico: cultura, mito, desaparición

MENDEZ

1

En líneas generales, lo cultural y lo social recuerdan con una facilidad sospechosa la antigua escisión escolástica entre alma y cuerpo. Sin embargo, planteamientos teóricos tan diversos como los de Valentin N. Voloshinov, Raymond Williams o Michel Foucault han coincidido a la hora de reivindicar como la cultura y lo social, o en otras palabras, lo discursivo y lo político en un sentido amplio, no pueden separarse sin ejercer sobre dichos términos una reducción extremadamente violenta además de esterilizante.

La cultura, en tanto dimensión simbólica de la práctica social –y, por tanto, también conectada con dimensiones prácticas insustituibles– se convierte así en realidad accesible, maleable, vital y necesaria. Desde este punto de vista, los procesos culturales no constituyen fuerzas metafísicas ni naturales sino justamente horizontes históricos abiertos que, sin embargo, no pueden trascenderse como tampoco, por otra parte, podrían eludirse sin más. Como parte no ornamental sino constitutiva del mundo en que vivimos, lo cultural, su investigación teórica y crítica, puede ayudarnos a comprender las invisibles metamorfosis contemporáneas del poder.

En este sentido, lo popular y lo masivo constituyen una posible vía de entrada para la consideración de esta resbaladiza línea de cuestiones. En

tanto matrices de (re)producción simbólica, de relación cultural, las nociones de lo popular y lo masivo se alejan de las acepciones tradicionales que más han dificultado un acercamiento enriquecedor a sus implicaciones pragmáticas. Lo popular puede, así, deslindarse de la concepción ilustrada que ve ahí lo otro espontáneo, tradicional y primitivo con respecto a la Cultura moderna, esto es, aquello que debe suplementarla desde abajo, desde la base humilde de lo inferior y lo inculto –como si en el extremo fuera posible dar con una zona social donde lo cultural se ausenta–.

Por lo que respecta a la cultura masiva, su puesta en uso epistemológica y práctica, como argumentara Williams (1968: 352-360), depende menos de los medios empleados que de la concepción del público por parte del emisor. Más que haber masas de hecho, piensa Williams, lo que hay es un modo de considerar a la gente como masa. La utilización del esquema comprensivo *masa*, por cuanto ve en los otros una amenaza de deformación cultural y de caos salvaje, invita al paternalismo. Como sucediera en la perspectiva de Ortega y Gasset, este esquema tiende a convertirse en coartada para el reforzamiento del orden social establecido. Hablar de *cultura masiva*, pues, no equivale llanamente a hablar de *cultura de masas*, lo que presupondría, en primer lugar, que las masas existen de hecho como tales y, después, que tal cultura sería no sólo consumida a gran escala sino también producida y puesta en circulación por esas masas.

Con todo, salta a la vista que lo masivo existe realmente, cotidianamente. Y esto no tanto como un objeto sino como un modo de (re)producción de objetos, esto es, de textos y/o mercancías. Su característica principal sería la tendencia a la unidireccionalidad del acto comunicativo, que se frenaría a sí mismo, y cuyos polos se instauran preferente, aunque no exclusivamente, entre la emisión institucional (empresarial o gubernamental) y una recepción de ámbito doméstico. De aquí que la cultura masiva pueda ser considerada no una situación sino una propuesta, un *proyecto de control* (Méndez Rubio, 1997), un principio de reacción institucional capaz de integrar control económico y control político a través de la hegemonía ideológica y de una estructura pragmática que reprime la dialogía y la sustituye por mecanismos (y no necesariamente mensajes) propagandísticos, de producción jerárquica del consenso: de élites (profesionales del marketing y la publicidad) hacia mayorías, frente a (y en contacto con) la alta cultura (de élites hacia élites) y la cultura popular (de mayorías hacia mayorías, al menos potencialmente).

La cultura popular, por el contrario, tal y como se da en ciertas formas tácticas de algunos nuevos movimientos sociales o en la *jam session*, desde el *jazz* hasta el *hip-hop*, se muestra tendente a la apertura dialógica. No constituye tanto una sustantividad abstracta como un

impulso material de accesibilidad, participación horizontal y descentrada, autocrítica y creatividad. En realidad se trata de un sincategorema, de una *forma de moverse* más que de un espacio delimitado o un tipo de discurso específico. En cierto modo, así estaba pensando Certeau lo que llamó el *arte del débil* (Certeau, 1990). En breve, puede decirse que la oposición entre lo popular y lo masivo no es tanto una oposición entre dos visiones de mundo –aunque en cierto modo también– sino una oposición (pero no una exclusión mutua) entre una visión *una*, unitaria, centralizada, jerarquizante y tendente a la estereotipia, y una visión *otra*, múltiple, cambiante, sin centro pero opuesta al aislamiento, que motiva y es motivada por relaciones sociales de tipo igualitario. De hecho sus interrelaciones no son simplemente de oposición sino también –y esto es seguramente lo más difícil de pensar– de convergencia, de interferencia en tensiones de las que ninguno de los dos elementos suele salir inmune.

En cualquier caso, lo importante para lo que aquí quisiera defender sería observar que ya el hecho de hablar de *cultura popular-masiva* sería una manera de dejar emerger lo disimulado, de visibilizar fisuras, los conflictos que subyacen a la aparente y apacible *pax culturalis* de nuestras democracias formales contemporáneas. Quizá puedan salvarse así los riesgos frecuentes de neutralización crítica que corren tanto las posiciones apocalípticas de la teoría de la cultura de masas (a favor o en contra, funcionalistas o frankfurtianas) como las más apologéticas de lo existente en el terreno de los actuales estudios culturales.

2

A propósito de la cultura masiva urge indicar, eso sí, que ésta no configura sólo un componente más de nuestra cultura contemporánea sino un marco de socialidad y de presión, una especie de principio dominante que instaura prácticas de invisibilización, estrategias de imagen que persiguen nuevas formas de ceguera. Como la cultura de élite *desciende* hasta lo masivo en las grabaciones de Pavarotti a principios de los años noventa, lo masivo, a su vez, no se entiende sin su voracidad hacia lo popular y su necesidad de adjudicárselo en una identificación magmática, legitimada a su vez como un *logos* fantasmático que se pretende sin exterior. Y éste es quizá el punto en que la vocación de poder del *logos* se cruza inevitablemente con aquello que debería ser su Otro, es decir, con el *mitos*. Usando un término de Paul Virilio (1988), la cultura masiva adquiere de este modo el perfil de un macromecanismo de *desaparición*.

De ahí que la cuestión de lo mítico sea crucial para este recorrido argumentativo. Ante todo porque, como es sabido, la producción de mitos

no se reduce a la producción de *representaciones discursivas* sino que genera a la vez *material cultural* en el sentido de relaciones sociales concretas. Por eso es relevante la consideración de la dimensión práctica del mito, en tanto producto(ra) de relaciones socioculturales que, a un tiempo, actúa como en circuito sobre ellas, y contribuye a darles una(s) forma(s) determinada(s). La investigación antropológica ha puesto de manifiesto cómo:

la logica di un certo racconto mitico è dunque la logica delle istituzioni sociali, della quale il mito, però, piuttosto che essere il semplice riflesso, rappresenta il luogo di elaborazione, di precisazione, di messa a punto. In questo senso, il mito costituisce modelli di comportamento pratico, capovolgendo –grazie alla sua creatività che va oltre il dato naturale e sociale– il rapporto metaforico fra ideologia e realtà sociale intenso nel senso del riflesso passivo: piuttosto che ridursi ad una *copia delle istituzioni* e della prassi della società cui appartiene, esso ne rappresenta il *modello*.
(Solimini, 1982: 53-54)

La pregunta, pues, sería qué tipo de modelo, qué suerte de lógica institucional puede estar hoy encarnando, activando lo mitológico en los ámbitos movedizos de la cultura popular-masiva, en qué formas puede estar resultando más eficaz, o más rentable, tanto en sentido semiótico como pragmático. Los interrogantes, desde luego, son amplios, de manera que intentaré sólo ensayar algunas vías de aproximación a la problemática que aquí empieza a plantearse.

Para ello, tal vez pueda ser útil revisar la conocida concepción del aura por parte de Walter Benjamin. No en vano, lo mítico remite con frecuencia a las nociones de original y de autoridad de lo auténtico que Benjamin (1990: 21) registraba como marcas fundantes de la noción moderna de *arte*. Arte y mito comparten, en este sentido, su condición de constructo tanto discursivo como institucional en la cultura oficial de la era moderna y contemporánea. Se diría que los rasgos de presencia irrepetible e inaccesible caracterizan tanto el aura como el mito. En ambos casos, el valor de culto tiende a borrar los condicionamientos sociales de los contextos cotidianos, prácticos, vivos. O mejor: tiende a darles una forma de vida nueva que podríamos llamar sublimada o, más provocativamente, neutralizada: "L'homme dans le mythe ne meurt pas. Il est seulement neutralisé, inhibé, partagé" (Pécaut, 1982 : 66). Con el mito, como ocurre con la recepción aurática del arte, lo exhibitivo, lo táctil, cede ante lo que se repliega como sentido oculto o trascendente, como secreto puro.

Del mismo modo, se esperaría que la reproductibilidad técnica fuera capaz de trastornar la función íntegra del mito, de manera que apareciera

"en lugar de su fundamentación en un ritual su fundamentación en una praxis distinta, a saber, en la política" (Benjamin, 1990: 28). Esto permitiría poner en crisis al menos algunas de las expectativas que hoy, como los "autores especialmente reaccionarios" de que hablaba Benjamin (1990: 33), algunos puedan tener en reivindicar, bajo la cobertura del semioticismo o incluso la antropología, la supuesta importancia de lo sobrenatural a la hora de aproximarse analíticamente al problema del mito. Sin embargo, y como ejemplo, no tanto el cine como el diseño masivo del cine que hoy conocemos propicia continuamente que este tipo de interpretaciones idealizantes, de miradas sublimes, proliferen. La cultura masiva compartiría aquí con la alta cultura esta especie de *dispositivo de congelación* en la dimensión de lo universal y lo eterno. A la industria masiva a través sin ir más lejos del *star system*, le interesa tanto la compensación aurática de esa parte del artefacto cinematográfico que es para Benjamin el actor (1990: 34-35) como su restitución al ámbito fascinante e impenetrable de lo mítico. De hecho, estaría todavía por decidir que se trate de dos momentos diferentes la diferencia entre aura y mito. Como se pone de manifiesto en las figuras de Marilyn Monroe o de James Dean, entre tantas otras, lo que el cine institucional sigue poniendo en juego, fuera y dentro de los estudios de producción (publicidad, *crossover marketing*, tratamientos lumínicos, puestas en escena, *flou...*) es el carácter mágico de la personalidad.

Por esta vía, quizá ayude la relectura de pasajes de Benjamin que siguen abiertos a su actualización crítica. Como muestra, Benjamin argumenta que:

la explotación capitalista del cine prohíbe atender la legítima aspiración del hombre actual a ser reproducido. En tales circunstancias la industria cinematográfica tiene gran interés en agujonear esa participación de las masas por medio de representaciones ilusorias y especulaciones ambivalentes. (Benjamin, 1990: 41)

El Modo de Representación Institucional –como hoy se sabe gracias a las reflexiones de Noël Burch (1987)– prefiere en todo caso la suavidad al choque, la contemplación sub-yugante al uso autocrítico, la transición al salto, la calma a la inquietud.

El entramado institucional de lo masivo como cultura dominante reacciona de forma similar en otros ámbitos de actuación como, singularmente, es claro en el terreno del rock. Desde abundante bibliografía historicista al uso hasta de adhesivos y prendas de vestir a bajo precio múltiples marcas de significado reproducen un universo mítico. Los tratamientos mitologizantes mediante un régimen de equivalencias abstractas –la presentación en infinitivo del rostro, por ejemplo– de intérpretes como los *míticos* Jimi

Hendrix, Jim Morrison, John Lennon, Janis Joplin, Bob Marley y tantos otros, parecen esbozar una especie de relación constitutiva, de proporción directa entre discursos socialmente inquietantes y el esfuerzo por su parálisis, y esto mediante un reforzamiento generalizado de la memoria mítica de la comunidad (no sólo) juvenil que los escucha y los sigue. La hipótesis que estoy queriendo sugerir es que estos dispositivos culturales no se entenderían prescindiendo de la mediación de lo masivo como proyecto de control. Cuanto más pasan las vidas de estos intérpretes a formar parte de la mitología masiva –en el sentido de no delineada por las masas sino por la pragmática de lo masivo–, funcional al nivel de ventas, menos se sabe de las circunstancias misteriosas que envolvieron sus muertes –cuando, como sucediera a Lennon, sí sabemos que algunos de ellos se encontraban fuertemente vigilados y presionados por el FBI y otras organizaciones gubernamentales para la seguridad estatal-nacional (Denselow, 1990: 112-116)–. Pero aquí, de nuevo, la teoría crítica cuenta con escasas herramientas para luchar contra la dimensión más escalofriante del secreto y de la desaparición.

En el terreno de lo cultural y de lo político, como muy bien sugiere la investigación psicoanalítica, la sublimación acaba siendo una forma de evitar la angustia, una restauración paralizante del deseo (y) de lo prohibido. No sólo al sistema económico, sino al poder establecido, a su régimen disciplinario de verdad y de realidad, le es funcional el proceso según el cual, desde esta perspectiva, "le sacrifie que la pensée mytique exige de tout homme enserre la vie pulsionelle dans le carcan surmoïque" (Pécaut, 1982: 115). También es cierto, no obstante, que la cultura, o al menos determinados modos de relación cultural como el propio de lo popular, disponen de dispositivos de desviación y resistencia no siempre fáciles de reconocer a primera vista. Pensar una problemática cultural no impide distinguir entre modos culturales en conflicto. Al contrario, hace urgente el trabajo que esas distinciones suponen.

Las posibilidades de llevar a cabo lecturas o interpretaciones desviantes, oblicuas (Chartier, 1994: 9), que lo popular incorpora, se ponen de relieve –por poner un caso próximo– cuando los componentes del conjunto rock Sinistro Total aparecen en el escenario, durante su gira *Ante todo mucha calma* (1992), vestidos con largas camisetas donde se reproduce ampliada la fotografía de cada uno de sus rostros. Cada músico exhibe su propia imagen de manera excesiva, irónica, poniendo con ello en evidencia el mecanismo mítico que legitima la variada gama de prendas que circulan en los mercados urbanos del consumo juvenil. De otro lado, el aparecer semivestidos de cintura para abajo con pantalones deportivos *cutres* y, sobre todo, la táctica carnavalesca de las canciones, refuerzan la activación de un elemento cómico y burlesco que es una forma de transgresión

característica de lo popular. Como sugeriría Barthes (1957: 243), el mito se vuelve aquí contra lo mítico, es tratado bajo una especie de *grammatica jocosa* que lo revela mitificándolo de nuevo: pero esa recurrencia de lo nuevamente fijado hace emerger el carácter de constructo, de artificio arbitrario que había invisibilizado el mito *original y auténtico*.

Desde Platón, la cultura oficial occidental ha oscilado entre la preocupación vigilante por lo mítico y una fascinación constante por su poder de significación, por sus invitaciones a la adhesión simpática al héroe, al ídolo. Paralelamente a la concepción benjaminiana del aura, lo masivo permite tanto una proliferación reforzada de lo mítico como posibles usos subversivos o críticos de sus mecanismos de producción de sentido. La pregunta que quiero hacer es cómo hay facetas en lo mítico, como proceso cultural y social, que cumplen una función inmovilista, congelante, del sentido histórico, a favor de visiones del mundo desprendidas de todo conflicto. O, si se prefiere, a favor de miradas paradójicamente ciegas.

3

Mito, en fin, como lenguaje. Siguiendo a Claude Lévi-Strauss, a Lucien Sebag o a Roland Barthes, el mito enseña su condición de artefacto significativo y comunicativo, de texto. Muestra la condición social de sus dimensiones semióticas y prácticas. Y esto teniendo en cuenta, por un lado, que lo semiótico y lo práctico se articulan desde el momento en que el lenguaje es una forma de acción, y por otro, considerando que es justamente el lenguaje lo que funda dialógicamente la vida social. Y a la inversa: que sólo en las relaciones sociales puede fraguarse una forma lingüística o cultura viva.

El mito, como forma discursiva, no consigue abandonar su raigambre sociohistórica, aunque precisamente su máxima aspiración sea lograr ese efecto de abolición y ahí precisamente pueda residir la seducción incesante de su magia. En el capítulo "Le mythe, aujourd'hui" de *Mythologies* (1957), Barthes precisa la cuestión presentando el dispositivo semiótico del mito como una *estrategia de borrado*, de difuminación de lo histórico concreto, de sus tensiones y fisuras a favor de una clausura idealizada del sentido. Un Barthes todavía abiertamente saussureano define el mito como un metalenguaje o sistema semiótico doble: si en el nivel de la lengua un significante y un significado dan como resultado un signo, el mito adoptaría este signo como significante (forma) susceptible de recibir un nuevo significado (concepto) y dar así lugar a un nuevo signo (significación): el signo mítico. Se daría entonces una regresión del sentido del signo lingüístico *qua* señal abierta. Regresión causada por la forma

sobrepuesta del significativo mítico como contingencia clausurada por las marcas de un esencialismo universalista.

Tan cierto sería que el significado mítico sigue manteniendo inscrita cierta reserva de historia, una multitud confusa de significantes, una inestabilidad latente y supeditada al uso y la práctica social, como que su objetivo prioritario es justamente compensar esta apertura material, sobrepasar esta reserva sumisa de historia en virtud de una sobrehistoria que se autoconcibe como esencial e inmutable. Para esta sobrehistoria hace sitio el vaciamiento del sentido en forma ya dada o fija:

le sens est toujours là pour *présenter* la forme ; la forme est toujours là pour *distracter* le sens. Et il n'y a jamais contradiction, conflit, éclatement entre le sens et la forme : ils ne se trouvent jamais dans le même point. (Barthes, 1957 : 231)

Lo decisivo entonces es esta negación del conflicto significativo intentando estabilizar el sentido, solidificarlo en una presencia logocéntrica, autoritaria, poderosa.

Aunque Barthes opina que el proceso de mitologización es más una deformación que una *desaparición* total de lo real, sí podría pensarse un paralelismo entre lo mítico y la acepción del término desaparición como forma de control (Virilio / Deleuze). Sobre todo si la referencia ontológica, casi mítica, a un Real no deformado se reemplaza por el problema de una dialogía social cuyo conflicto debe neutralizarse. Mito y desaparición (tal y como ésta se da por ejemplo en la retransmisión televisiva de la Guerra del Golfo) convergen entonces a la hora de procurar una "évaporation miraculeuse de l'histoire" (Barthes, 1957, 260). Los rasgos principales de esta estrategia serían la fijación, la purificación y la naturalización como borrado del interés. Pero esta cancelación del propio interés (*intentio*) no evita que se haga palpable su carácter imperativo, interpelativo, de imposición de una generalidad de manera en apariencia inocente. Pese a su voluntad de neutralidad, en palabras de Barthes otra vez (1957: 234), "pas de mythe sans forme motivée".

En este punto, la argumentación de Barthes confluye con el tratamiento de las programaciones sociales conservadoras por parte de Ferruccio Rossi-Landi (1980: 309 y ss.). Rossi-Landi caracteriza la ideología conservadora, en primer lugar, por el no reconocimiento de su propio carácter ideológico, es decir, de sus condicionamientos sociohistóricos concretos, lo que la lleva a autopresentarse como natural y a ubicar su punto de referencia preferentemente en el pasado:

El discurso privilegiado extrahistóricamente declara, o más a menudo oculta, una proyección social que consiste en contraponer al presente el pasado como más fuerte y, sobre todo, en actuar para que el futuro se asimile al pasado. Lo que se quiere impedir es que del presente surja un porvenir radicalmente diferente. (Rossi-Landi, 1980: 312)

La argumentación de Rossi-Landi contribuye a comprender críticamente los dispositivos retóricos tanto de la ideología de tipo conservador como de lo mítico. O mejor dicho: para entender lo mítico en el marco productivo de la ideología conservadora –con la que compartiría por tanto sus resortes fundamentales–. El problema se condensa en el caso ejemplar del mito platónico de la caverna, entendido como narración metafísica de los orígenes. Que la naturalización, en concreto la naturalización del segundo sobre el primer sistema semiótico, sea para Barthes la función primordial del mito, ayuda así a entender por qué el mito tiende a ofrecerse más como sistema fáctico que como sistema semiótico. El planteamiento es el siguiente:

Tout système sémiologique est un système de valeurs; or le consommateur du mythe prend la signification pour un système de faits: le mythe est lu comme un système factuel alors qu'il n'est qu'un système sémiologique. (Barthes, 1957 : 239)

Lo que así se descuida en el imaginario mítico, como señala Rossi-Landi (1980: 325-327), es la inviabilidad práctica de la distinción entre valor y hecho así como la operación ideológica reductora que subyace a la consideración de los procesos socialmente reales al margen de toda mediación lingüística o cultural.

Así pues, no debería extrañar el éxito y la proliferación de lo mítico en la época del celebrado *fin de las ideologías*. El borrado de la propia construcción semiótica, es decir, de la propia opción ideológica, evita la explicitación de preferencias y dificulta con ello que tales preferencias puedan discutirse. Esta obstaculización de la crítica caracterizaría, según Barthes, el diseño de grandes instituciones (no sólo) culturales de estirpe mítica, como puedan ser la Literatura, en tanto conceptualización represora de la materialidad de los procesos de escritura, la idea de Nación, la Constitución o la propia cultura masiva como cultura presuntamente universal y apolítica. La despolitización constituiría el lugar de encuentro entre mito y sociedad burguesa (Barthes, 1957: 251). Y quizá también de encuentro de éstos con la Cultura y el Arte. El mito, que "statistiquement est à droite" (Barthes, 1957: 257), circula como palabra despolitizada, busca la evacuación absoluta de lo real, de todo condicionamiento práctico, el

olvido de cómo las cosas se construyen y cómo la gente, por activa o por pasiva, toma continuamente partido en el mundo del que forma parte.

Por eso el discurso mítico se opone al discurso revolucionario. No en balde, la revolución se mitifica al tiempo que se va haciendo rígida, autoritaria, o simplemente al tiempo que se va muriendo. Tal vez este argumento no esté siendo tenido en cuenta por muchos de quienes lucen ropa ilustrada por el rostro del Che Guevara, por ejemplo. O tal vez sí. Como tampoco, o también, está siendo explicitado por la industria discográfica cuando, sin embargo, lo rentabiliza al máximo disparando las ventas de Kurt Cobain o de Tupac Shapur: haciendo proliferar sus imágenes, las huellas -ésta sí, visibles- de sus cadáveres desamparados.

Referencias bibliográficas

- Barthes, Roland. (1957). *MYTHOLOGIES*. Paris: Éditions du Seuil.
- Benjamin, Walter. (1990). "LA OBRA DE ARTE EN LA ÉPOCA DE SU REPRODUCTIBILIDAD TÉCNICA". *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 15-60.
- Burch, Noël. (1987). *EL TRAGALUZ DEL INFINITO*. Madrid: Cátedra.
- Certeau, Michel de. (1990). *L'INVENTION DU QUOTIDIEN*. Paris: Gallimard.
- Chartier, Roger. (1994). *CULTURE POPULAIRE (RETOUR SUR UN CONCEPT HISTORIOGRAPHIQUE)*. Valencia: Episteme/Eutopías.
- Denselow, Robin. (1990). *WHEN THE MUSIC'S OVER (THE STORY OF POLITICAL POP)*. London/Boston: Faber and Faber.
- Méndez Rubio, Antonio. (1997). *ENCRUCIJADAS: ELEMENTOS DE CRÍTICA DE LA CULTURA*. Madrid: Cátedra.
- Pécaut, Myriam. (1982). *LA MATRICE DU MYTHE*. Paris: Aubier Montaigne.
- Rossi-Landi, Ferruccio. (1980). *IDEOLOGÍA*. Barcelona: Labor.
- Solimini, Maria. (1982). *LA MATERIA CULTURALE (STRUTTURE, MITI, RITI, SCAMBI, MASCHERE)*. Bari: Adriatica.
- Virilio, Paul. (1988). *ESTÉTICA DE LA DESAPARICIÓN*. Barcelona: Anagrama.
- Williams, Raymond. (1968). *CULTURA E RIVOLUZIONE INDUSTRIALE*. Torino: Einaudi.