

INDUSTRIA(S) CULTURAL(ES) GÉNESIS DE UNA IDEA

Armand Mattelart y Jean Marie Piemme

Traducción *Oscar Lucien*

1. Introducción

Este texto constituye la introducción del libro TELEVISIÓN: ENJEUX SANS FRONTIERES. Presses Universitaires de Grenoble 1980. Hemos considerado importante su publicación por cuanto su reflexión en él implica un valioso aporte al debatido y confundido problema de la industria(s) cultura(es). La redacción ha sido autorizada por Armand Mattelart para incluirlo en este número.

Sabemos perfectamente que los conceptos no tienen vida propia; que ellos remiten a problemáticas bien concretas y nos hablan de un lugar históricamente situado. Replantearse la génesis del concepto de industria cultural para descubrir los distintos abordajes de la realidad que le subyacen significa, en cierta manera, comenzar a preguntarse cómo funcionan esta o esas industrias.

2. La industria cultural y la Escuela de Francfort

"Se explica, de buena gana, a la industria cultural en términos de tecnología. El hecho que se dirija a millones de personas impone métodos de reproducción que a su vez proveen en todos los lugares bienes estandarizados para satisfacer numerosas demandas idénticas. El contraste técnico entre los pocos centros de producción y los puntos de recepción muy dispersos, exige forzosamente una organización y una planificación de la gestión. Los standards de producción se basan pretendidamente en las necesidades de los consumidores; de esta manera se explicaría la facilidad con la cual se les acepta. Y, en efecto, el círculo de la manipulación y de las necesidades que resultan estrechan cada vez más las redes del sistema. Pero lo que no se dice, es que el terreno sobre el cual la técnica adquiere su poder sobre la sociedad es el poder de quienes la dominan económicamente. En nuestros días, la racionalidad técnica es la racionalidad de la dominación misma. Es el carácter coercitivo de la sociedad alienada: los autos, las bombas y los filmes aseguran la cohesión del sistema hasta que su función niveladora repercute sobre la misma injusticia que ella ha favorecido. Por el momento la tecnología de la industria cultural solo ha desembocado en la standarización y en la producción en serie, sacrificando de esta manera todo aquello que hacía la diferencia entre la lógica de la obra y la del sistema social. Esto no es el resultado de una ley de la

evolución de la tecnología en tanto tal, sino de su función en la economía actual". (1)

Estas son frases de la inmediata post-guerra. Sus autores, Max Horkheimer y Theodor W. Adorno. Y han sido necesarios cerca de veinte años para que dispusiésemos de una traducción francesa fácilmente accesible de este texto capital. Esto, no es un azar ni un olvido. Es un desconocimiento voluntario. Más precisamente: ¿por qué habría de traducirse un texto en el cual la problemática general era ajena a los interrogantes franceses de la época sobre los media? (*)' De la manera como se ha concebido la discusión sobre los media en Francia desde 1950 hasta 1970, la idea de que la cultura sea una industria casi no ha engendrado efectos productivos. No es que se niegue tal cuestión, sino simplemente que, carentes de interrogaciones serias, no se llegaba a sacar conclusiones al respecto. Hoy cuando el abordaje sobre los media como industrias culturales ha adquirido una legitimidad evidente, Adorno y Horkheimer se hacen visibles. Es más, veremos que de su problemática a las realidades actuales la brecha es infranqueable. Sin embargo, ella pertenece a la genealogía del concepto. La lectura de sus planteamientos es indispensable, incluso si debe imperativamente acompañarse de la crítica.

En principio tenemos un texto escrito por dos hombres exilados en los Estados Unidos para escapar al nazismo. Ellos hablan de lo que han podido ver desarrollarse allí; poder de la radio, poder del cine, poder naciente de la tele- visión. Horkheimer y Adorno son, antes que nada, dos filósofos y, en cuanto tales, abordan el campo que nos ocupa. El texto publicado en francés bajo el título: "La producción industrial de bienes culturales" es en si misma una unidad de sentido. No obstante, el sentido completo de esta unidad es imposible aprehenderlo si el texto no es reubicado en la problemática filosófica global de estos dos autores. Dentro de ella, el texto ocupa una Instancia.

Se inscribe específicamente dentro de la reflexión, general sobre el devenir de la cultura que constituye una de las principales preocupaciones de estos dos hombres.

A sus ojos, la industria cultural fija de manera ejemplar la bancarota de la cultura, su caída en la mercancía. La transformación de; acto cultural en valor abolió su potencia

crítica y disolvió en él las huellas de una experiencia auténtica. El reino de la pseudo individualidad iniciado con la existencia de la burguesía misma se despliega con arrogancia y ostentación en la cultura de masas. "Lo individual se reduce a la capacidad que tiene lo general para marcar lo accidental de un sello tan fuerte que será aceptado como tal. Es justamente la reserva obstinada o la apariencia elegante del individuo expuesto lo que se producen en serie como las cerraduras de seguridad marca Yale, que difieren unas de otras por fracciones de mil metros". (2)

Sin tomar directamente posición sobre esta manera de concebir la cultura y su fractura, remarcaremos que la problemática general de Horkheimer y Adorno puede, en cierta medida, dar cuenta a la vez del interés y los límites de la proposición sobre los efectos de las nuevas tecnologías de comunicación tal como ellas se despliegan en los años cuarenta. La cuestión es particularmente visible en el objeto que se fijan los dos teóricos: la industria cultural. La importancia de la unión establecida entre la tecnología, la cultura, el poder y la economía no escapará a nadie: es al descubrimiento de un objeto complejo a lo que estamos convidados. Pero la presencia del singular (la industria y no las industrias) no deja de suscitar el interrogante. ¿Qué es lo que está en juego en esta reducción?

Puede, ciertamente, responderse que ella procede de una preocupación por generalizar, designando un movimiento global de producción de la cultura como mercancía. Pero esta generalidad indagada se inscribe, más que en un análisis concreto de los mecanismos del capitalismo hoy, en los postulados filosóficos de los dos teóricos de la Escuela de Frankfurt. Sí es requerida la articulación entre industria cultural y capitalismo lo es menos por la preocupación de esclarecer un momento del capitalismo que a título de prueba de la degradación filosófico-existencial de la cultura. También la referencia de Horkheimer y Adorno a la economía y a las estructuras de poder está subordinada a este requerimiento de prueba señalado.

El efecto más evidente de esta perspectiva es que, paradójicamente, para hablar de la producción como un conjunto diversificado y contradictorio de componentes económicos precisos ocupando un lugar determinado en la actividad económica. Paralelamente, para hablar de

relaciones entre cultura y el poder no es necesario, bajo ningún concepto, construir un modelo de estas relaciones donde intervenga, por ejemplo, el tipo de institucionalización que esta producción implica.

De estas referencias un poco generales a la economía y al poder, se puede deducir una conclusión: el verdadero objeto de los análisis de Horkheimer y Adorno no es la industria cultural sino su producto supuesto: la cultura de masas. (3)

Es este concepto, en efecto, el que parece en última instancia soportar toda la reflexión, quedando el de industria cultural tan sólo para apuntalar el primero. El le da su sitio pero sin que se le interroge por sí mismo. En resumen, lo mejor descrito son los efectos, de la industria cultural sobre los productos mismos. A través de un modo industrial de producción se obtiene una cultura de masas hecha de una serie de objetos que portan muy manifiestamente la huella de la industria cultural: serialización, standarización, división del trabajo. Esto es lo que requiere, repetimos, toda la atención de los dos hombres porque es allí donde se evidencia mejor la quiebra de la cultura de masas.

Según esto, con la perspectiva de tiempo transcurrido podemos preguntarnos si acaso la tesis de Adorno y Horkheimer no **es demasiado** globalizante. La **presencia** de un modo industrial de **producción les hace** poner en un **mismo seco tanto el jazz como las tiras cómicas, la radio como el cine. Al extremo, podemos** pensar que es **menos al estudio del efecto del capitalismo** sobre la **cultura a lo que se apunta**, que al hecho de producir industrialmente una mercancía cultural. Hoy, sabernos bien que el jazz no podría ser confundido con la telenovela(**) y que el peso económico de Hollywood no hipoteca la legitimidad del cine en cuanto tal. Cualquiera que haya sido la clarivencia de Adorno y Horkheimer en el análisis de fenómenos culturales, parece que ellos no pudieron sino percibir un aspecto -ciertamente fundamental- de la conjunción entre arte y tecnología, pero que una concepción en cierta forma sobrevalorizada del arte como fermento revolucionario, les ha impedido percibir otros aspectos de esta conjunción. Para convencerse, basta releer el texto de Walter Benjamín intitulado "La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica" (4) anterior en más de diez años al de los filósofos de la Escuela de Francfort. El indica notablemente como el principio mismo de la reproducción (y Benjamín muestra muy bien como un arte

como el cine no tiene razón de ser sino en el estadio de la reproducción y no de-la producción única) hace caduca una vieja concepción del arte que él llama "cultista". luego, uno puede preguntarse, en qué medida la cultura de masa no está también estigmatizada en Adorno y Horkheimer porque su proceso de fabricación atenta contra cierta sacralización del arte.

De hecho, más claramente, es difícil no oír en el texto de Adorno y Horkheimer el eco de una vigorosa protesta letrada contra la intrusión de la técnica en el mundo de la cultura. la piedra de tranca parece ser esta reproductividad de un hecho cultural por medios técnicos de que nos habla Benjamín. De todas maneras no se trata aquí de "blanquear" las industrias culturales de la amenaza de la standarización que ellas hacen correr -a los fines de la rentabilidad económica y del control ideológico- sobre los productos culturales, o de negar que la cultura esté amenazada por un proceso de mercantilización. Pero se hace necesario constatar que, en ciertos casos, la crítica legítima de la industria cultural está muy estrechamente ligada a la nostalgia de una experiencia cultural libre de ataduras con la técnica. Hay como un jansenismo de la escritura que, confiando en si mismo, sospecha siempre de los otros medios de comunicación (la imagen particularmente) de ser portadores del Mal. Todo ocurre como si la escritura, -salvaguardia del original-- fuera por si misma garante de la autenticidad y de la racionalidad de la comunicación. En revancha, la imagen, inmediatamente ligada a la reproductibilidad estaría siempre preñada de un irracional no deseado. Curiosamente, este tipo de juico de valor se encuentra en los principios de los abordajes del estudio de los média políticamente opuestos. Se encuentra igualmente en Ortega y Gasset como en Adorno: el peso de la herencia cultural determina en esos casos el sistema de valores político filosóficos. Y más próximo a nosotros, podríamos preguntar si la misma "desconfianza letrada" no infiltra la pertinencia crítica a la cual se libra Régis Debray en **Le Pouvoir Intellectuel en France**. Se puede ciertamente pensar con Debray que hoy la información se ha convertido en el aparato ideológico del Estado dominante. ¿Deberemos en consecuencia compartir con él la idea, implícita y subyacente, por decir secundaria en relación a su propósito, que la escritura es de todas maneras más confiable que la imagen?

Como quiera que sea, lo importante para nuestro propósito es remarcar que la falsa realidad conceptual de la idea de

industria cultura; (falsa porque no es tratada por si misma) abre la puerta a recuperaciones culturalistas del pensamiento de los dos filósofos alemanes. Edgar Morin, por ejemplo, en un libro que no se reduce evidentemente a esta crítica, hablará de espíritu del tiempo para describir un haz de valores vigentes en la cultura de masas de los años cincuenta-sesenta. Pero todavía mucho más que en los pensadores de la Escuela de Francfort, la referencia a la economía y a la política se inscribe en el análisis como tela de fondo. Cumple más aún el papel de una señal que dé, una herramienta.

3. Realidades materiales y materialismo

Las intervenciones de la Escuela de Francfort no han sido sino un interludio. Amplificado por Morin, modulado por los italianos, asumido por algunos investigadores del Tercer Mundo, en especial los venezolanos, el concepto de "industria cultural" se agotará rápidamente. (5) Allende el Atlántico, el concepto es ciertamente comentado, discutido en algunos círculos universitarios, pero los norteamericanos, menos filosóficos y moralizadores, al menos sobre este punto, preferirán desde 1966 un concepto más pragmático y a la vez más global, el de "Knowledge Industry", forjado por el economista F Machlup, más preocupado en medir la contribución de esta nueva rama industrial al producto nacional que en lanzar anatemas contra la banalización de la cultura y el fin del poder de los intelectuales. Es bajo este paraguas de la "industria del conocimiento" donde algunos reagruparán, cuando sienten la necesidad de un abordaje más económico que material, las múltiples máquinas que producen el saber, y entre ellas las máquinas comunicadoras. Apenas tres años después, otro filósofo alemán, H.M. Enzensberger completará la trilogía confeccionando el concepto de "industria de la Conciencia" (6). Pero esta vez no con fines analíticos sino para denunciar -en el umbral de la llegada de las nuevas tecnologías de difusión- la incapacidad de la izquierda para utilizar los medios electrónicos y encerrarse en la Galaxia Gutemberg. Por cerca de diez años este texto constituirá el manifiesto de una izquierda apenada de su propia inercia. Señalemos que en Francia este texto será apenas conocido y no tendrá siquiera derecho a una traducción.

Con el matrimonio computador-teléfono- televisión-cable-satélite y el advenimiento de las redes telemáticas, un recién llegado, "la industria de la información" amenaza con suplantar "la industria del conocimiento" (y quizás a la larga, a todas las restantes denominaciones). Lanzada por los economistas de la Universidad de Stanford, su campo se extiende tanto a la información de base (bancos de datos de tipo, información financiera, comercial, científica ...) como a la información- Son llamada cultural-(films, series, libros, periódicos, revistas, despachos) o todavía al conjunto de saber-hacer (Know-How) es decir, a las patentes, la experticia, el consejo, la gestión. Las ambiciones de este concepto outsider son limitados puesto que no se trata solamente de circunscribir en este caso un plan de actividades industriales o de marcar las fronteras de una disciplina científica, sino de designar ni más ni menos una nueva sociedad, la sociedad informacional "the information society", que sucede a la era industrial. Si los norteamericanos le hacen tal honor es porque sin duda ellos cuentan así consagrar el nuevo status de la información y del saber como factor primordial de producción, como "recurso de base". Pero también y sobre todo (aunque eran necesarias confesiones como las del consejero del Presidente Carter, Z. Brzezinski, para reconocerlo) como nuevo sistema de poder, como nuevo medio de gobernar. (7)

La "industria cultural", no conducirá a esos análisis concretos que ella parecía augurar. A despecho de entender la comunicación en sus condiciones materiales de funcionamiento, dejará la puerta abierta a todas las creencias, a todas las ilusiones, a todas las mitologías. Y nosotros, comenzamos a entender que los média constituyen un terreno particularmente propicio para la propagación de mitos e ideologías. La nebulosa universal de la "standarización" impedía apreciar cuál era exactamente la partitura que cada realidad nacional interpretaba en el gran concierto de los média. No es que se trate de erigir cada caso en un caso de especie y encerrarlo en si mismo como si toda su significación estuviera contenida en sus fronteras; se trata más bien de encontrar ' al tipo de comunicación que se desarrolla, su asidero real. A fuerza de pensar en esa "aldea global", temida y rechazada por unos, deseada y saludada por otros, se ha olvidado que el Canadá no es Francia y que los Estados Unidos pueden ser diferentes a Italia. Se olvidaba que la comunicación y la cultura de masas no eran sólo un mensaje, sino también un conjunto de ideas, de tecnologías,

de prácticas, de leyes, de instituciones, de relaciones de fuerza. Se olvidaba que son un aparato donde se articulan las diversas instancias de un modo de producción de la comunicación.

De todas maneras, hay que reconocer a Adorno y Horkheimer el mérito de haber osado recordar que en un momento u otro, de una manera u otra, lo material alcanza siempre a lo inmaterial. Durante los años 50-60 y los primeros años de los 70, no era cosa fácil. Nada predisponía a la mayoría de países europeos a una visión en ruptura con el idealismo. En 1947, el editor francés de la obra de P. Bachlin, marxista suizo-alemán, historiador del cine, obra que trataba de la formación y evolución de la industria cinematográfica americana y europea, permutó el título original. El **film como mercancía (Der Film als Ware)** por el de **Historia económica del cine**, creyendo así, sin duda, no enfrentar tajantemente las orejas y los ojos habituados a una aprehensión más estética del séptimo arte. Tenemos la corta frase de Mairaux: "el cine es un arte, pero es también una industria"- que servirá durante mucho tiempo de llave maestra, pero que al mismo tiempo no dirá dónde comienza el arte o dónde termina la industria. Sin embargo el cine ha sido siempre uno de esos raros lugares privilegiados donde era posible interpelar el modo de funcionamiento material de un medio de difusión de vasto público. De todas maneras, las preguntas que surgieron en lo que le atañe raramente repercutieron sobre los otros medios de difusión.

Actualmente las cosas están cambiando; tanto en la izquierda como en la derecha. El cambio se extiende a lo largo de los últimos años. Y no solamente en Europa. Desde la perspectiva crítica, la ruptura se ha producido en múltiples lugares. En Inglaterra, en Italia, en Finlandia, en Francia, en USA y en muchos otros lugares. De una manera muy clara, una corriente de investigaciones críticas se abre un camino en condiciones de producción muy variadas, dando lugar a conceptualizaciones ellas mismas muy diversas. Se hablará, según el caso, de economía política de la comunicación y de la cultura, de análisis de media en tanto aparato, de análisis de industrias culturales. (8)

Estos abordajes, a partir de especificaciones reconocidas, convergen todos en la misma preocupación: comprender el funcionamiento material -unas veces el acento se colocará en el análisis político, unas veces sobre el análisis económico,

otras en los dos- de la cultura mediática y romper asimismo con el positivismo funcionalista, con el teoricismo de cierta aproximación marxista o con el formalismo de cierto desmontaje de mensajes. Minoritaria y en el estado de bosquejo ciertas realidades nacionales, mayoritaria y fuertemente establecida en otras esta corriente crítica tomará sin duda todavía algún tiempo para reunir una teoría global, el análisis de aparatos de comunicación, tanto como productores de discurso y estética como sector industrial y como -aparato de producción del consenso. No olvidemos -casi es una banalidad decirlo- la necesidad de elaborar una teoría la recepción de mensajes. Los factores que han precipitado la constitución esta franja crítica de la investigación varían de país a país. Nadie podrá por ejemplo, negar el gran peso de la interrogación sobre el monopolio público sobre la implantación de una red alternativa en las orientaciones de los italianos. Trazar la genealogía de cada una de esas corrientes particulares nos enseñaría tanto como un análisis de mecanismos de producción de la cultura mediática. Un ejemplo: la interrogación de los primeros análisis que Francia intentaron captar la tendencia cada vez más acentuada del capital orientarse hacia la producción de mercancías culturales y canalizaron abordaje económico a través del concepto de "industrias culturales" aparece de manera meridiana para quien pregunte sobre la trayectoria de sector de la investigación crítica francesa. En la introducción de **Capitalismo e industrias culturales**; puede leerse: Nuestra orientación se inscribe dentro de una perspectiva iniciada hace algunos años y que nos había conducido, a partir de los interrogantes que nos planteaban concretamente las luchas cada vez más numerosas acaecidas en el-terreno cultural, a analizar términos de aparato de análisis de medida en ideológico de Estado la emergencia e institucionalización de estructuras especializadas de acción cultural. Deseando seguidamente aprehender la influencia de la acción cultural en las formas y contenidos del intercambio mercantil, nos pareció necesario, al reflexionar, no hacer autónomo el estudio del intercambio (es decir de la realización del valor) del estudio de la producción y, en consecuencia, tomar en consideración la unidad del capital. De allí, esta obra principalmente consagrada al análisis económico de productos y servicios culturales".

Pero no sólo fuerzas críticas han embestido, en los últimos años, las bastillas de la comunicación. Incluso, si es que en este espacio, como en muchos otros, estas fuerzas han tenido

el mérito y el honor de abatir puentes levadizos, de asomar problemáticas, de indicar nuevos terrenos de enfrentamiento social. El poder en su carrera al progreso manifiesta, a su vez la necesidad política y económica de remodelar su panoplia conceptual para abordar la cultura y la base de legitimación de sus nuevas prácticas y políticas de comunicación. Esta metamorfosis del poder y de los poderes públicos -en Europa y más particularmente en ciertos países, es reciente: lo más temprano en 1975, lo más tarde en 1978. Los gobiernos europeos, cualquiera sea su ideología, han inscrito en la orden del día de sus preocupaciones oficiales, no a la industria cultural, sino a ¡al industrias culturales. A la vez, proponen una definición, elaboran un diagnóstico, avanzan una política de investigación y una política de intervención.

4. Una definición

"Hay industria cultural cuando la presentación de una obra es transmitida o reproducida por las técnicas industriales: el libro es el más antiguo de estos productos, el disco, aquel que se desarrolla más rápidamente, el film de televisión aquel que tiene el más vasto público. El film de cine y la reproducción de arte constituyen mercados desde hace muchas décadas. Nuevos productos industriales van a intervenir próximamente en el mercado de la cultura y a tener el ¡ un papel masivo: el video disco, por ejemplo. la radio-televisión es incluida entre las industrias culturales en la medida que su funcionamiento está dirigido por criterios industriales y comerciales más que por criterios culturales: el imperativo de ganar un número máximo de consumidores, que es impuesto por la concurrencia entre los canales (ellos deben disputarse los recursos de la renta y sobre todo de la publicidad)-, la consideración de costos de fabricación que se ha convertido en decisiva para la escogencia de programas, el lazo estrecha entre técnicas de rodaje y contenido de programas, la necesidad de importar y exportar, su papel en la economía del cine dan a las sociedades del Estado la mayoría de las características de una empresa industrial". (9)

5. Un diagnóstico

"Lo queremos o no, la vulgarización de la cultura pasa hoy, en gran parte, por la intermediación de las industrias culturales" (discos, libro, cine, televisión, prensa, etc.), La existencia de estas industrias con todo el peso que ellas representan, es uno de los hechos significativos de nuestra época". Algunas interrogantes se derivan: "¿Cuál es la importancia de los productos culturales fabricados industrialmente sobre el acceso de las grandes mayorías a los bienes culturales? ¿Cómo las condiciones socioeconómicas de la creación se modifican por las posibilidades de multiplicar las copias de obras y de difundirlas masivamente?". (10)

6. Un plan de investigación

"Si los poderes públicos quieren intervenir, con conocimiento de causa, les es necesario conocer el funcionamiento de las industrias". Conocer el funcionamiento de estas industrias es analizar el proceso de producción con las diferentes fases, creación-concepción, edición, promoción, difusión, venta a los consumidores; es analizar las estructuras de las ramas industriales (formas de concentración, grados de concentración ...) es también, finalmente, analizar las estrategias de las firmas. (11)

7. Recomendaciones

"Los Estados signatarios de la convención cultural europea se comprometen a examinar, preferiblemente de manera concertada, las posibilidades ofrecidas por las industrias culturales y a ocuparse en promover, en ese dominio:

-el afinamiento de modos de intervención nuevos y adecuados.

-el estímulo a una producción nacional variada y de calidad.

-el aliento a la importación y exportación de productos de calidad.

-una mejor integración de productos de las industrias culturales en la actividad de los servicios culturales locales (bibliotecas, cines, librerías, etc.)

-ayuda a los autores y a las firmas que han producido obras de calidad y ,que, sin subvención, no podrían subsistir frente a la concurrencia de las grandes empresas que dominan el mercado.

-el estudio de las posibilidades ofrecidas por los nuevos productos audiovisuales".

o todavía: "Dado que una gran parte de las industrias culturales son multinacionales y que los medios para ejercer una influencia sobre ellas son complejos, los ministros responsables de los Asuntos Culturales recomiendan estudiar las posibilidades de una cooperación creciente en lo que concierne a las industrias culturales internacionales, por ejemplo:

--efectuando un estudio sobre la medida en la que las actividades culturales internacionales o multinacionales y las

políticas culturales nacionales ejercen una influencia las unas sobre las otras..." (12)

Los poderes y las burguesías nacionales se habrían convertido en más materialistas que los viejos guías del materialismo histórico, luego que muchos ex-contestarios haciéndose devotos en cuerpo y alma del irracionalismo proclaman que si Marx está realmente muerto, lo está dos veces cuando se trata de cultura. La Europa capitalista descubre que ella hace industria sin saberlo. Industrias culturales; este concepto no podía nacer sino en países marcados por la tensión entre lo público y lo privado y por la ilusión, por largo tiempo conservada, de que los servicios y los monopolios públicos, para ser beneficiosos a todos, no deben obedecer a criterios de rentabilidad comercial.

¿La idea de servicio público no supone, para muchos, la posibilidad de la existencia de un sector no directamente productivo, de una actividad que escapa a la lógica del beneficio de un espacio no capitalista en el seno mismo del capitalismo? Industrias culturales: una noción tal era tan obvia para un norteamericano que se hacía superflua, habituados como están a una radio y a una televisión, nacidas como empresas comerciales. Los distintos países tienen las problemáticas que ellos merecen. El dilema, nuevamente presentado con agudeza en ciertos países europeos alrededor del papel del intelectual frente a los media, debe igualmente tener el efecto de un combate de retaguardia en América donde la clase intelectual no ha tenido jamás el status- de intelectual tradicional y ha asumido desde muy temprano el papel de intelectual orgánico.

El poder conoce su ruptura epistemológica. Aparece claramente que ya no se puede satisfacer con las interpretaciones especulativas de sus ideologías prematuramente bautizadas "teorías de la comunicación", sobre la naturaleza y la acción de los media en las sociedades liberales (13). Ya no es el tiempo de la legitimación del funcionamiento del sistema de comunicación existente sino del análisis de los probables mercados y de la búsqueda de usos para las nuevas tecnologías que se anuncian. No es el tiempo ya, de los mass-mediólogos sino de los ingenieros sociales o de los "planificadores culturales". Símbolo de este predominio: la transferencia de competencia que se opera en países como Francia donde la colocación de un nuevo sistema integrado o global de información

concuenda con la reconciliación entre el aparato audiovisual y el aparato de telecomunicaciones, consagrando la hegemonía de este último (T.D.F., teledifusión de France, integrada a la dirección general de telecomunicaciones),.

Nuevas nociones aparecen y aseguran un pasaje suavizado hacia una materialización del espacio cultural. Ellas deberían permitir a una cultura humanista, que siempre ha tenido dificultad de asumir en su campo las técnicas y los mercados, el levantar cabeza y adaptarse a las exigencias de la nueva economía nacional o mundial. He aquí una muestra: "Cultura técnica: dos palabras que frecuentemente no colocamos una al lado de la otra; dos palabras cuya yuxtaposición puede chocar a algunos; y, sin embargo... cómo hacer entender que la era industrial con sus hombres, sus construcciones, sus máquinas, sus productos, sus glorias y sus abusos, constituye un hecho de cultura esencial y que perder las huellas, es mantener las taras? ¿Es necesario preservar la memoria técnica y valorar nuestro patrimonio industrial en la perspectiva de apreciar los logros, ver los fracasos, para crear un medio fértil en el seno del cual podría desarrollarse una reflexión crítica sobre el fenómeno. Si la ciencia apunta al conocimiento, la técnica apunta a la acción y al saber hacer (savoir-faire) y, en particular, son numerosos aquellos que en el transcurso de los últimos años han exaltado la innovación que consiste en introducir lo nuevo en lo establecido. Es necesario ir contra el orgullo latino, considerar que más allá de la cultura, sea ella filosófica, literaria científica, -de lo que está demás negar su importancia- es necesario ir contra los hábitos, digámoslo ' el respeto humano y exaltar la cultura técnica en el seno de los profesionales y evidentemente también en el seno de los amateurs y del público como lo practican los anglosajones. la primera preocupación concierne al objeto que constituye a menudo un eslabón esencial en la progresión del sistema técnico, ese objeto que hace falta descubrir, inventariar poseerlo, para salvarlo de una ruina cierta o de una transformación inesperada del tipo de aquella por la cual la botella de Leyde del siglo XVIII se permuta en zócalo de lámpara eléctrica".

Las nuevas tecnologías" tienen, en efecto, necesidad de una historia y de una memoria. Una memoria que sufre un deslizamiento significativo y no ayuda sino a amoblar los inventarios que suscitan las celebraciones del "año del patrimonio". La crisis cierra las fábricas. Se insiste en salvar los vestigios creando los "ecomuseos". Se procede al

salvamento de la memoria técnica y del patrimonio industrial haciendo creer que se está salvando la memoria popular.

No es materialista quien lo desea, la noción plural de "industrias culturales", si ella hace avanzar las cosas anclando la problemática de los medios de comunicación de masas,,en ese terreno que Adorno y Horkheimer no hicieron sino aflorar, puede, si una no está atento, hacernos retroceder. De la misma manera que, en su tiempo, la teoría de Althusser sobre los aparatos ideológicos de Estado (de los cuales los medios de difusión son parte integrante) ha hecho progresar la reflexión sobre los média y al mismo tiempo la ha retardado convirtiendo su abordaje en una abstracción) cierta concepción de los estudios sobre las industrias culturales, salida de un materialismo vulgar, puede a la vez suscitar nuevas preguntas y ocultarlas. Tal concepción amenaza con ocultarlas por la menos bajo tres planos:

1) ¿El objetivo declarado de estos estudios ("Si los poderes públicos quieren intervenir con conocimiento de causa, es necesario que conozcan el funcionamiento de las industrias") no está, desde el comienzo, entrampado, por loable que sea? Los poderes públicos, llamémoslo aquí por su nombre: el Estado, son considerados como un árbitro. Se supone que de esos dos elementos en juego, uno es invariable: el Estado.

La cuestión que se deja pasar silenciosamente es la de la dialéctica que puede establecerse entre este Estado y esas industrias culturales. ¿Y, sí este Estado estuviese implicado en el mismo proceso de comercialización que afecta a la cultura? Plantear esta pregunta es, asimismo, preguntarse si las industrias culturales no son partes directamente involucradas en la reestructuración del Estado. Las interrogantes a propósito del monopolio público y de las ofensivas contra estos monopolios que surgen de todas partes en Europa, no testimonian de esta ósmosis entre la función estatal y la función de la industria . Acaso ¿no son testimonio de esta multiplicación de delegaciones de poderes exigida por este momento histórico preciso?

2) Las producciones de la industria cultural como medios que permiten el acceso de las mayorías a los bienes culturales, como favoreciendo la democratización, puede ser aceptada sin mayores rodeos? No es la democracia entrevista aquí como un fenómeno situado fuera de la historia y aprehendido

en el absoluto, como si esta democratización no fuese un proceso susceptible de reversibilidad? ¿No significa, adherir, sin ningún sentido crítico, a esta noción de una cultura de masas, reductora de las desigualdades sociales? ¿No es olvidar demasiado rápido que la cultura de masas no es solamente un medio de-, distribución de la cultura sino un medio de control social en el cual las modalidades pueden cambiar según la capacidad que tiene el sistema de responder a las demandas de las diferentes clases y categorías sociales? Muchas cosas conspiran contra este "mejor de los mundos", desde las relaciones de los estados mayores de las grandes naciones industriales que declaran la democracia en crisis hasta la proliferación de legislaciones de excepción en los países liberales. ¿Puede el aparato cultural permanecer ajeno a las grandes mutaciones ideológicas que se efectúan en favor de las nuevas necesidades de la acumulación internacional del capital? Para adaptarse a la integración creciente de las economías nacionales en un esquema mundial y 'a la distribución de poderes y de hegemonías- de lo que testimonian las tensiones Norte- Sur y Este-Oeste los Estados -Nación se ven obligados a buscar otras formas para asegurar la cohesión entre las diferentes clases y grupos sociales. El nuevo consenso debe unir lo "nacional" a lo "mundial". Y las industrias culturales como productoras de esta nueva voluntad colectiva, bien difícil de encontrar, son el pivote de este redespigüe ideológico. El proceso de comercialización del Estado al que hacíamos alusión precedentemente y más particularmente en la ocasión de la implementación de nuevas tecnologías de comunicación, ¿no es el atributo que el Estado-Nación, heredado del siglo XIX, debe pagar al movimiento de la multinacionalización de las economías? Luego que el Estado providencia se hunde por todos lados, la intervención de este Estado respecto a las industrias culturales no tomará la forma de intervención de un Estado-mecenas, incluso si algunos todavía creen que la cultura puede ser el último reducto de la resistencia a la mundialización.

¿Por qué negar lo que día a día adquiere el carácter de evidencia? Los teóricos (norteamericanos o no) de la reestructuración del Estado capitalista proveen las varas con las cuales azotar a sus colegas de la cultura. Un consejero de la OTAN -que no puede ser sospechoso de simpatía subversiva- pone, a su manera, las cosas en su lugar. Incluso si de pasada el asienta los mitos -particularmente la

descentralización en provecho de un poder local hipotético, viejo sueño de las multinacionales deseosas de polarizar el mundo entre su macroscopía y la microscopía local- mitos que deben legitimar el pasaje suavizado hacia ese nuevo Estado del cual se cuida mucho de decir que dejará de ser liberal. "En definitiva, los valores actuales son barridos por una verdadera marejada y los principales obstáculos a la conversión de los nuevos valores en políticos y en instituciones, no son ni los límites de los recursos materiales ni los límites de los recursos intelectuales, sino los límites del gobierno. Los dirigentes políticos manifiestan firmeza, -pero estamos cada vez más conscientes de su incapacidad para tomar decisiones. La planificación, económica centralizada, propagada en el mundo entero, en parte por las democracias industriales que por nada del mundo la aplicarían ellas mismas, está en casi todas partes en problemas. El nuevo proletariado migratorio se expande en oleadas a través de las fronteras, autoricen o no las leyes migratorias. La rivalidades étnicas y religiosas y los movimientos separatistas amenazan la integridad de naciones establecidas hace mucho tiempo: La República Surafricana, Nigeria, Etiopía, Jordania, Líbano, Reino Unido y el Canadá son los ejemplos más recientes. El poder escapa a los gobiernos nacionales en tres direcciones. hacia las colectividades locales que desean intervenir un poco más a su propia discreción, hacia las empresas no gubernamentales que pueden conducir una acción más rápida y más flexible que los organismos públicos, y hacia los organismos internacionales que deben intentar administrar de alguna manera las nuevas tecnologías que trascienden las jurisdicciones nacionales. En suma, las instituciones gubernamentales son los vestigios de una era para la cual fueron concebidas, -una era de crecimiento ciego en la cual las múltiples y diversas formas de crecimiento eran independientes unas de otras".

En una intervención en la semana Informática y Sociedad en el otoño 1979, en París, otro sociólogo americano, Daniel Bell, tenía una forma más lacónica para subrayar el doble movimiento contradictorio, a la vez localista y universalista; "Los Estados nacionales se hacen demasiado grandes para los pequeños problemas de la existencia y demasiado pequeños para los grandes problemas"

En el umbral de un estudio cuyo objeto principal será Bélgica, no es inútil' recordar que este país devorado por los conflictos entre dos comunidades lingüísticas es, en este sentido, un

caso precursor: allí se conoce antes que en muchos otros países la mutación del Estado-Nación (que siempre había sido frágil). Pero sería erróneo pensar que en otras partes el estallido (o más bien la redefinición del Estado--Nación) pasará por la línea de división lingüística. Ella es una expresión, entre otras, de estas tensiones pero probablemente no la más importante.

Henos aquí lejos de la visión ortopédica de la relación entre los poderes públicos y las industrias culturales que pone mucho cuidado en borrar la función política del aparato de comunicación de masas y más globalmente de los nuevos sistemas de información e interpelan al Estado en la sola medida que el puede otorgar una fiscalización especial, ayudas selectivas, encargos, subvenciones o establecer normas.

Las dos primeras observaciones tienen sobre todo por objeto mostrar que hay que tener cuidado en considerar al Estado como una entidad monolítica, sin contradicción, como hay, asimismo, que tener cuidado en considerarlo como un terreno neutro. Así como no hay Estado--ghetto asimismo no hay Estado-alberque español.

3) Es difícil proceder a la equiparación de las industrias culturales como si ellas tuvieran relaciones equivalentes o como si ellas estuvieran compartimentadas y sin relación dialéctica entre ellas. Las industrias culturales forman parte de un sistema, son un sistema y al interior del mismo, algunas de ellas ocupan el centro, otras la periferia y su suerte está determinada en gran parte por las mutaciones de ese centro. En consecuencia, la aprehensión no política de las industrias culturales invita a verlas como una sucesión no jerarquizado de vectores que ocultan el hecho de que al interior de esta secuencia (televisión, prensa, radio, cine, etc.) ciertas industrias contienen las matrices que en buena parte determinan la evolución de las otras y, que, desde este punto de vista, ciertos sectores, ciertas industrias culturales, son hegemónicas, imponiendo a otras su propia legalidad. Todos estos vectores forman parte de un sistema que tiene sus locomotoras. Locomotoras que pueden, incluso, no figurar en los laureles de las industrias culturales en cuestión. Lo mismo ocurre con la publicidad (que espera ser sustituida por la locomotora informática), cuya ausencia en la nomenclatura de las industrias culturales -muestra cuando menos que nos encontramos en el dominio del ocultamiento. Hagamos de

nuevo justicia a Adorno y Horkheimer que, en revancha, la tuvieron en cuenta.

Pero, digamos para concluir, no juega impunemente al aprendiz, brujo. Habrá que analizar algún a cómo esta apertura oficial hacia ; industrias culturales ha permitido avanzar un paso considerable en la aprehensión crítica de los mecanismos del poder de la comunicación. Lo que muestra, también que los conceptos constituyen igualmente un escenario de confrontación.

8. Notas

El Diario de Caracas, Caracas, 9 de octubre de 1981.

(2)Cfr. *El Nacional*, Caracas, 11 de octubre de 1981, p. D-9

(3)*El Diario de Caracas*, Caracas, 15 de octubre de 1981, p. 10

(4)*Idem*

(5) Asociación Interamericano de Radiodifusión. *Normas Básicas*. Mon- tevideo, 1978, p. 27

