
La Guerra Fría Cultural

Entrevista a María Eugenia Mudrovic

University of Michigan

Por Mario Campaña

Entre los años cincuenta y sesenta se acuñó el concepto de Guerra Fría Cultural para indicar que también en el terreno de las ideas y la creación artística se libraban combates entre la «derecha» y la «izquierda», acaso comparables al de los tanques y las bombas de Estados Unidos y la Unión Soviética. A la vuelta de varias décadas, queda la impresión de que el desuso de la figura retórica que nombraba esas disputas ha arrastrado consigo, hacia su desaparición en el discurso público, al objeto mismo de ese concepto. Cuando dejó de hablarse de «guerra fría», se dejó de hablar no solo de la guerra fría cultural sino de toda guerra –fría o caliente– en la cultura. Sin embargo, sobre América latina usted ha señalado líneas genealógicas reconocibles que permiten pensar en conflictos culturales más o menos permanentes, en que lo internacional y lo local, lo urbano y lo rural, lo cosmopolita y lo identitario aparecen como referencias fuertes. La revista argentina *Sur* tendría una heredera en la parisina *«Mundo Nuevo»*, que a su vez tuvo como inmediato antecedente a *«Cuadernos»* y en cuyo linaje futuro ciertamente parece legítimo situar a revistas como *«Plural»* y *«Vuelta»* (y, ahora, quizá, *«Letras Libres»*). ¿Le parece legítimo hablar de «guerra cultural» a secas? ¿Qué estuvo en discusión en la «guerra fría» cultural y qué lo estaría en una «guerra cultural» a secas, si cabe hablar así, en Latinoamérica, ahora que ya no hay propiamente una retórica anti-comunista ni se avizoran revoluciones de ese signo, por mucho que se hable de Socialismo del Siglo XXI? Mi pregunta se refiere tanto a la dimensión continental como a la nacional.

1. El efecto de reorganización que la Guerra Fría tuvo sobre la cultura no reconoce precedentes en la historia pasada y es difícil encontrar un equivalente o paralelo en el presente. El protagonismo de una organización de las dimensiones del Congreso por la libertad de la cultura en los años 50 y 60 recién ahora (después de digerir el escándalo que siguió a la revelación del financiamiento de la CIA) estamos en condiciones de poder evaluar. Los epítetos más o menos folklóricos que se acuñaron para describir al Congreso—ala intelectual de la OTAN, club de conspiradores liberales, ministerio exterior de cultura norteamericano—dan cuenta de los alcances globales de una máquina de propaganda que se pensó como contraofensiva liberal para crear un nuevo sentido común que es ahora hegemónico y que por eso resulta relativamente refractario a la crítica o al cuestionamiento. En una primera etapa, la de los años 50, el interés del Congreso se centró principalmente en Europa y se fijó pocos aunque claros objetivos: liderar una suerte de cruzada de la intelectualidad no-comunista; luchar contra la neutralidad de la cultura defendida por los intelectuales de izquierda; convertir a «Occidente» en sinónimo de una cultura «libre», no-comunista; y alentar el traslado del meridiano cultural de París a Nueva York. Una agenda semejante era sin duda ambiciosa si se piensa que el liberalismo, lejos de ocupar una zona de deseo, estaba poco menos que en bancarrota entre los intelectuales europeos más influyentes del momento. Lo interesante es que los principios en los que el Congreso basó su gestión cultural e ideológica fueron llamativamente antiliberales: el verticalismo de la organización; la exterioridad, la asimetría y el autoritarismo de sus modos de intervención cultural; la convicción de que el dinero podía comprar ideas; y la certeza de que el sentido común se construía a través de una correa de transmisión que iba de las élites letradas a las bases, sellaron la suerte (y la eficacia) de esta «industria masiva de consenso,» como la llamó acertadamente Néstor Kohan. La red internacional de revistas, conferencias, servicios de información, programas de radio, ediciones de libros que auspició el Congreso trabajaron de manera coordinada y lo hicieron por selección, saturación y repetición: la circulación de los mismos nombres, las mismas ideas, los mismos ritos de legitimación,

sirvieron para manufacturar esas «ilusiones necesarias» de las que habla Chomsky en torno a «la libertad del intelectual» y a la superioridad de «una cultura occidental en libertad» que festejó su condición apolítica, universal y anti-nacionalista.

En la segunda época, la de los años 60, aunque los principios de operación y gestión cultural no cambiaron, el Congreso concentró su atención no ya en Europa sino en América Latina, África y Asia. La revolución cubana y las emergentes naciones poscoloniales motivaron el giro estratégico de su política cultural. En esta nueva etapa la retórica militantemente anticomunista de los 50 fue reemplazada por un discurso de «diálogo» y de «integración», los viejos cuadros intelectuales fueron relevados y los jóvenes y los centros universitarios latinoamericanos (virtualmente «copados» por la izquierda) fueron los nuevos blancos a interpelar o a cautivar por el mega-aparato liberal. Cuando en 1966 el *New York Times* desenmascaró la relación entre la CIA y el Congreso por la libertad de la cultura, si hubo algo que agregó la revelación de este «secreto» fue la dimensión conspirativa que había alcanzado el imperialismo cultural norteamericano. No voy a insistir acá en los pormenores de la revelación. Frances Stonor Saunders y Peter Coleman ya escribieron dos libros necesarios sobre los dólares que canalizaron los EE.UU. para modificar las relaciones de fuerza que le eran adversas al capitalismo-liberal. Lo que me interesa es señalar los efectos que tuvo una institución que actuó «fuera» de las reglas del juego simbólico, económico y político en la regulación del canon «occidental» y en la producción de discursos ideológicos durante la Guerra Fría.

Si definimos las guerras culturales como las luchas por acceder al monopolio de sentido o como los ataques a una convención a fin de imponer otra, es claro que en el ámbito de lo simbólico las guerras así entendidas no son nuevas y sirvieron y van a seguir sirviendo como agentes de avance en la historia intelectual. Sin embargo, la Guerra Fría cultural que libró el Congreso por la libertad de la Cultura no se puede reducir a una mera lucha de legitimaciones y es –con los alcances de esta excepcionalidad– que utilizo este concepto estrictamente histórico.

En un ámbito diferente al de las publicaciones periódicas, en Latinoamérica, tal vez en la historia de cada país, hay numerosos episodios de una especie de «guerra literaria». Todo el siglo xx estuvo atravesado de esas intersecciones conflictivas: las «escuelas» de Boedo y Florida en los años 20 de Argentina y los Estridentistas y Contemporáneos de México, pueden ser dos ejemplos tan buenos como muchos otros. ¿Ha sido —es— el escritor y su discurso ficcional —más que el intelectual, el investigador o el pensador— también en Latinoamérica, donde la circulación de libros sigue siendo limitada, una figura pública, capaz, además, de agitar la atmósfera que se respira en sus sociedades, es decir, un personaje con relevancia política? ¿O las disputas tienen otro origen y otras finalidades, de estatus o representatividad de grupos, por ejemplo, y por tanto una incidencia menor, mucho más mediatizada? En todo caso, ¿cómo sería esa incidencia en una guerra literaria o, más generalmente, en una cultural, en la distribución y ejercicio del poder político en América Latina? En su libro sobre «Mundo Nuevo» habla usted de la importancia de la «posesión de nuevos espacios políticos» en los años sesenta.

2. Totalmente de acuerdo: las vanguardias o esa búsqueda militante (el élan combativo está presente en el nombre mismo) por imponer el monopolio de lo «nuevo», fue la lógica que dominó gran parte de la historia literaria latinoamericana del siglo xx, un siglo seducido por el fetiche de la modernidad. Definir lo nuevo, reclamar título de propiedad sobre la novedad —cualquiera haya sido la forma que asumió históricamente esa novedad— fue la gramática que dió sentido no sólo a la producción sino también a la recepción de la literatura, desde el modernismo o los años 20 hasta el Boom, que puede ser considerado el último movimiento vanguardista de América Latina. Desde esta lectura, las polémicas o «guerras literarias» que se libraron a lo largo del siglo pasado apuntaban básicamente a romper o tomar distancia de lo que construían como «tradición» (siempre connotada en términos negativos) y que inevitablemente atribuían a literaturas/escritores centrales o consagrados. Estas luchas no representan otra cosa sino la

dramatización de ritos de legitimación y diferenciación que fueron los que impulsaron los sucesivos ciclos históricos de una cultura que funcionó a partir de un modelo de (re)cambio no-lineal, gestado en base a estas «revoluciones literarias» protagonizadas por las vanguardias. Un ejemplo: la polémica entre Cortázar y Arguedas a fines de los años 60. Planteada como un debate entre cosmopolitismo versus provincialismo, en realidad esta polémica puso en crisis lo que Raymond Williams llamó «universal moderno.» Representado por un Cortázar mimado por el establishment nacional e internacional del momento, el ataque de un escritor marginal como Arguedas buscó cuestionar la validez de aquellos supuestos o universales (exilio, cultura cosmopolita y urbana) que en el horizonte cultural de los 60 eran normativos (es decir, dictaban el deber-ser-de-la-literatura) y ocupaban por eso una posición central e incontestable. Tuvo que transcurrir una larga década para que el fetiche de esa «modernidad» embanderada por Cortázar cayera en descrédito y la literatura de Arguedas encontrara un público mejor dispuesto (y entrenado) a leerla desde otros presupuestos estéticos e ideológicos. Lo que quiero decir con esto es que las «polémicas» o «guerras literarias» no intervienen tanto en el plano de las ideas o de las obras sino sobre las condiciones de su recepción, desordenando el juego de convenciones establecidas y actuando sobre ese sentido común que inclina a un campo cultural a aceptar un régimen de valores sin mayores cuestionamientos. Como resultado de estas intervenciones, emerge un nuevo status quo que predispone la mirada del lector a «autorizar» a ciertos escritores y desautorizar a otros. Y leer a un escritor como autoridad, decía Borges (que no era ingenuo en cuanto a los modos que asumía la acción combativa de las vanguardias), es leer su obra de modo tal «que hasta sus errores nos parecen deliberados».

En América Latina donde la autonomía del campo cultural parece ser sólo una imposibilidad, el aura de autoridad que gravita sobre ciertos escritores se traduce (muchas veces) en autoridad política. Pienso en Vargas Llosa y su cruzada como candidato presidencial a favor del credo neoliberal; o en la posición quasi-orgánica que ocupó

políticamente Borges durante la última dictadura militar en Argentina. Desde otro lugar político, el caso de García Márquez también puede resultar interesante para pensar el poder de sinergia que se da entre literatura y política. En todo caso, la pregunta que hay que formular es si este uso político del capital literario recorre un camino de ida y vuelta. Es decir, si lo político (como quiere el liberalismo) ocurre «fuera», en un más allá que no «contamina» lo literario, o si (como sostienen los marxistas) funciona como una suerte de «inconsciente» que estructura los proyectos literarios de un escritor.

Dar por válido el concepto de «guerra cultural», al menos provisionalmente, exigiría una explicación que dé cuenta de la impresión de mayor homogeneidad en el campo cultural latinoamericano de las últimas décadas, y que parece extenderse con mayor fuerza en lo que va de este siglo XXI, el del afianzamiento de la llamada «globalización». ¿Cómo lo explicaría usted? ¿Se puede hablar de un «desenlace» actual de una antigua guerra? ¿Quiénes son los vencedores y quiénes los vencidos en una guerra cultural? ¿Grupos, clases, tendencias? ¿Se puede hablar del período presente como uno de hegemonía de la cultura crítica, intelectual y artística liberal?

3. A partir de los 80 se da la convergencia (o congestión) de temporalidades o coordenadas que alcanzan rápido consenso en los 90: los procesos de democratización en el Cono Sur coinciden con la retórica triunfante de la pos-Guerra Fría y los debates en torno a la posmodernidad aparecen acompañados por el avance arrollador de las políticas neoliberales en toda Latinoamérica. Para fines de los 90 todo es «pos»: las ideologías (estamos en una época pos-política, dice Žižek, y la gesta neoconservadora celebra el «fin de las ideologías»), el proyecto de modernidad parece haber sido alegremente desplazado por el éxito de la retórica light de lo posmoderno (sea lo que haya sido eso que se definió como posmodernidad) y, claro, la Guerra Fría, ya cosa del pasado, arrazó con la vigencia de los «grandes relatos» hasta vaciarlos de todo sentido.

Según la famosa sentencia de Margaret Thachter, el neoliberalismo representaba la «única alternativa» y Vargas Llosa parece darle la razón cuando, en su polémica con Régis Debray, afirma sin nostalgia que «los ideales juveniles que el socialismo no logró, han sido concretados por el capitalismo y el mercado.» La dimensión de «triunfo» de la «mano invisible» del libre mercado llegó al colmo en ese libro insidioso que es el *Manual del perfecto idiota latinoamericano*. Sin el sentido culpable que había estigmatizado la relación entre literatura y política durante la Guerra Fría (un período en que la autonomía del arte codificó la lucha contra el comunismo), el neoliberalismo desconfía poco y nada de la relación entre capital y cultura sencillamente porque tiende a ver en el mercado, no un sistema de control como veía en las políticas de estado, sino una suerte de espacio «natural» y «democrático» donde la literatura define sus «éxitos» o «fracasos» en base al «voto» de consagración que atribuye a las ventas. A la utopía entendida en términos políticos le sucede el mercado como nueva utopía despolitizada. Antes se conspiraba, ahora se compete. ¿No es lícito entonces preguntar por qué el neoliberalismo invisibiliza el mercado pero rechaza visceralmente la política de la esfera de acción y determinación de la literatura?

¿Y por dónde están situados los resortes que tienden a dirimir estos conflictos? Yo recuerdo una conversación con el poeta José Miguel Ullán en que él decía «Hemos perdido, y hemos perdido para siempre», y era obvio que en la guerra a que se refería José Miguel había contado mucho la vinculación con el poder editorial y, en general, con las industrias culturales. ¿Cuánto y cómo intervienen las industrias en la guerra cultural?

4. La tradición que imaginaba al intelectual o al escritor como guía, «redentor de la nación» o agente ultra-modernizador ya no tiene lugar dentro del modelo cultural impuesto por el neoliberalismo (o la llamada «globalización»). Un nuevo radicalismo de corte económico desplazó la vieja jerarquía del «espíritu.» Jean Franco habla de la «declinación

de la ciudad letrada» justamente para dar cuenta de esta suerte de destitución que sufre la figura del escritor y las obras literarias del lugar de privilegio que le asignaba la «república de las letras.» A partir de los «happy 90s» (uso entrecomillada la frase eufórica de Fukuyama) la cultura no se piensa ya como un derecho o como una obligación del estado sino como un negocio. El nuevo modelo de industrias culturales que se instala en América Latina –un modelo desregulado, estéticamente conservador, económicamente desterritorializado, encuadrado dentro de la propiedad intelectual, de baja dependencia en stocks y de mayor integración entre producción y consumo– avanzó alentado por estados cada vez más ansiosos en desplazar hacia el sector privado la responsabilidad social de patrocinar la cultura. Emergente triunfadora del falso dilema entre mercado y estado que el neoliberalismo planteó a fines de siglo, la «mano invisible» del mercado dominó centros e instituciones de decisión cultural, redefinió jerarquías y valores «literarios», e impuso nuevos criterios de legitimación y normas de producción y consumo a un paisaje inédito de bienes simbólicos. Avanzando sobre los espacios en disponibilidad dejados vacantes tras la desintegración de los estados benefactores, el «mercado» se autoproclamó la única patria de la cultura, una patria donde el capital podía circular libremente, se reproducía con la misma libertad y tomaba decisiones «culturales» sin ser acosado o culpado de atentar contra auras o autonomías tan celosamente custodiadas en otros tiempos políticos. El alcance de semejante poder regulador fue (y es) tal, que puede prescindir incluso de Pinochets, y hasta de Vargas Llosas. Celebrado como una forma de «democracia», el imperio del libre mercado acompañó otro giro no menos sutil: la sociedad disciplinaria dió paso a una sociedad de control (es decir, a una sociedad que disciplina, no con el encierro, sino con las deudas). Por último, también hay que tener en cuenta que la oferta cultural tampoco «gana» con las nuevas reglas del juego monetario reducida como está a alternativas vistosamente inocuas: hoy –dice García Canclini con razón– «lo que no es identidad que se afirma es entretenimiento que se vende».

En el periodo de la «guerra fría cultural», aparecieron revistas con ediciones internacionales, con redes activas en varios países, incluso en varias lenguas, generalmente relacionadas con el tristemente célebre Congreso para la Libertad de la Cultura, cuya vinculación con la CIA está ya fuera de dudas. ¿Cuál sería un posible perfil de las publicaciones liberales militantes en las luchas culturales, dado que, aun en diferentes épocas, parecen responder a un propósito común o al menos similar, y que generalmente suponen, de manera apenas disimulada, «pensiones» o «becas» políticas a favor de los escritores e intelectuales sumados al proyecto? Es difícil imaginar, por grande que sea el mercado en que intervienen, que se trate de empresas con fines meramente lucrativo?

5. Aun a riesgo de caer en generalidades o simplificaciones, se puede decir que las revistas liberales reproducen una mitología común que puede justificar el uso de este rótulo. Primero, se trata de «revistas de ideas» aunque se definan a sí mismas como «revistas literarias». La literatura, entendida como producto exclusivo de una élite, ocupa siempre un lugar kantianamente «sublime» y por ello se la piensa como más allá (y por encima) de lo político. Maximalistamente insisten en que la literatura no debe estar al servicio de, o ser instrumento de, otro fin que no sea «puramente» estético o literario. Estéticamente son modernizadoras, políticamente son conservadoras. En sus páginas, lo literario y lo político nunca convergen, ocupando espacios siempre contiguos o paralelos que no llegan sin embargo a tocarse entre sí. La «libertad» es el ur-valor o meta-himno de toda revista liberal: libertad del escritor, autonomía del arte, cultura en libertad, son los imperativos categóricos que legitiman el lugar de autoridad desde el que juzgan qué debe considerarse (o no) literatura. Consciente o inconscientemente aceptan la vigencia de la «república de las letras» y creen en una literatura universal, elitista y apolítica. La idea de una literatura como propiedad y privilegio de un sector letrado de elegidos se corresponde además con una ideología meritocrática que resulta sumamente selectiva a la hora de incorporar nuevos miembros a las filas de esta suerte de aristocracia del «espíritu». La autoridad sobre la que creen tener

monopolio les da derecho para legislar sobre cuestiones literarias pero no las exime, por último, de pecar de autoritarias.

En su estudio sobre la «guerra fría cultural» sitúa usted la institucionalización del Premio Rómulo Gallegos de novela como un caso de acción cultural relevante en el tablero de la época. ¿Cómo analiza usted los giros que ha dado el premio en sus dos últimas épocas, es decir, los años en que se premió a Roberto Bolaño y Enrique Vilamatas, que llegó a su final con el premio a Fernando Vallejo; y, la de los más recientes, en que se ha premiado obras que pueden ser situadas más cerca de ciertas coordenadas del gobierno de la revolución bolivariana presidido por Hugo Chávez?

6. En mi libro sobre *Mundo Nuevo* me detuve a considerar el caso del Premio Rómulo Gallegos que otorgó el estado venezolano a *La casa verde* de Mario Vargas Llosa en 1967 por las implicaciones que tuvo en la reorganización de fuerzas durante la Guerra Fría cultural que se libraba en América Latina en esos momentos. El espacio que *Mundo Nuevo* le dedicó al premio y el intercambio de correspondencia interna que generó, me llevaron a indagar las razones políticas de las alabanzas de una revista liberal que, por serlo, no resultaba excesivamente expansiva cuando se trataba de aplaudir políticas estatales. Traté entonces de analizar el caso de un estado anticastrista que premiaba en su primera edición a un escritor del Boom que todavía se decía partidario de la revolución cubana. No he seguido la historia institucional del Premio, lo que sería necesario para poder contestar a tu pregunta, pero por tratarse de un Premio otorgado por el estado no parece demasiado extravagante pensar que las novelas premiadas puedan tener alguna relación con la gestión estatal y sus políticas culturales. Sin embargo, más allá del sentido histórico e institucional que se le quiera dar, creo que el premio Rómulo Gallegos representa en sí una clara apuesta latinoamericanista en momentos en que la integración horizontal de las distintas culturas nacionales sigue siendo un desafío sólo superado en contados momentos históricos.