

Notas sobre o ecúmene global¹

Ulf Hannerz

As interrelacións culturais chegan de cada vez a máis partes do mundo. Agora, máis ca nunca, hai un ecúmene global². Captar este feito e mailo amplo abano de manifestacións e implicacións que lle corresponde é a tarefa máis grande que arestora ten que defronta-la macroantropoloxía da cultura. Estas notas adócanse a dúas das cuestións implicadas nese proceso: identifican a natureza das relacións de centro e periferia en termos culturais e examinan a noción de que o mundo está a virar culturalmente homoxéneo.

A cultura e mailas relacións de Centro e Periferia.

Ata os anos sesenta, máis ou menos, o recoñecemento do feito de “vivir todos no mesmo mundo” era nomeadamente cousa de devoción, con implicacións políticas e intelectuais incertas. Dende entón, nas ciencias sociais, a tendencia globalizadora implicou decote certa visión da asimetría; algúns dos pares conceptuais clave foron o de centro (ou cerne) e periferia, e o de metrópole e satélite³. As asimetrías tamén están presentes na organización social do significado global. Qué caste de asimetrías son? En qué medida están ligadas as asimetrías da cultura ás da economía, a política e mailo poder militar? Como é que afectan as relacións de centro-periferia que hai no mundo ás estruturas de significado e á expresión cultural?

En termos militares e políticos, o mundo, durante boa parte do século vinte, tivo dúas superpotencias, e toda a liberdade de movemento doutros países, grande ou pequena, tendía en última instancia a se ver constreita por ese ordenamento. En termos económicos, o século amosou que os Estados Unidos de América estaban nunha posición dominante, e que había tamén certo número de poderes menores agrupados arredor dos Estados Unidos de América, en diferentes graos de ascenso ou decadencia. En termos culturais, hai máis poderes ca istos?

A cuestión ten, polo menos, dúas caras (aínda de dicilo así poida ser simplifica-las cousas. Por unha banda, está esa produción cultural da periferia que en certa maneira se dá en resposta ó dominio político e económico do centro. Neste aspecto, o sistema mundial, segundo se define en termos políticos e/ou económicos recibe certo recoñecemento cultural. Por outra banda, está a cuestión da difusión cultural. O que define a relación de centro-periferia non nomeadamente as asimetrías de entradas e maila escala. Cando o centro fala, a periferia escoita e, polo xeral, non responde.

Neste caso, os centros culturais do mundo non son por definición idénticos ós centros políticos e económicos. Sono na práctica? Sometamos isto a consideración en termos xerais, a xeito de cuestión da influencia cultural xeral das nacións. Pódese argüír que as relacións centro-periferia da cultura non son, cando menos en calquera punto particular do tempo, puro reflexo do poder político e económico. No caso dos Estados Unidos de América, non se pode nega-la congruencia. A influencia cultural xeral da Unión Soviética no mundo (durante as décadas nas que tivo máis poder), foi (sempre), por outra banda, modesta en comparanza co seu poder político e militar. Entre os poderes menores, Gran Bretaña e Francia poden na actualidade ter máis forza en calidade de centros culturais do que a xeito de centros económicos ou políticos; isto último, quizais se poida discutir. Xapón, en conxunto, ten un perfil cultural baixo no

¹ Versión de Ulf Hannerz, “Notes on the Global Ecumene”, *Public Culture* 1 (2), 1989, pp. 66-75.

² Kopytoff (1987: 10) define o ecúmene dicindo que é una “rexión de interacción e intercambio cultural persistente.” Kroeber (1948: 423), no lembrar que os gregos da antigüidade usaron ese termo para se referir ó “mundo habitado”, comenta que “ten utilidade para os modernos a xeito de designación conveniente da área total acadada polas influencias de difusión determinables dende os centros principais e máis importantes de Eurasia nos que se produciu gran parte da nova cultura dende entón”. Máis unha vez, vemos como se fala dunha cultura mundial ordenada por relacións de centro-periferia.

³ O par conceptual centro-periferia (por veces coa noción de semiperiferia engadida para formar trío) veuse favorecido pola obra de Wallerstein (1974); o contraste entre metrópole e satélite pode permanecer máis fortemente vinculado á obra de Frank (v. g., 1967); Shils, aínda que escribiu dende unha perspectiva moi diferente, foi quizais quen máis fixo para pór en circulación o par centro-periferia (v. g. 1975). Intento un pouco anterior foi o de Moore, 1966.

conxunto do mundo, malia o éxito económico. Non parece que as máis das cousas que exporta se poidan identificar cunha marca inequívoca dicindo que son cousa xaponesa.

Se o modelo conxunto (ou global) das relacións de centro-periferia na cultura ten, logo, certos graos de división, é doado ver en certas instancias o que está por tras da influencia cultural máis grande. Ata certo punto, a influencia cultural actual de Gran Bretaña e Francia reflicten o feito de que os poderes coloniais de estilo vello puideron monopoliza-lo fluxo cultural centro-periferia no que foron os seus dominios. En grandes partes do mundo isto fai aínda de Londres e París non só un centro, senón o centro. Nas colonias de asentamentos vellos, os vínculos históricos son aínda máis estreitos, e os vínculos de stirpe e ancestros tamén conectan a periferia a un centro específico. En Australia, cando os críticos se refiren ó “servilismo cultural”, falan da deferencia coas cousas inglesas que aínda teñen presentes. Tamén a lingua é un factor que pode facer do poder político influencia cultural, e facer logo que se conserve esta última. Segundo a xente vai falando inglés, francés e portugués, nos territorios postcoloniais, en tempos postcoloniais, as vellas relacións de centro e periferia prolongan o vigor. Se todo o devandito significa que as relacións centro-periferia da cultura tenden a amosar algún retraso en relación ás estruturas de poder político e económico presentes e en ascenso, tamén podería significar que o Xapón aínda podería chegar a ter máis influencia cultural no mundo.

Podería un especular que a xente tamén fai presuposicións varias, segundo a moda metacultural, verbo da natureza das relacións entre eles e a correspondente cultura. En termos xerais, pode que os estadounidenses non teñan expectativas de que os significados e as formas culturais que inventan sexan só para eles; posiblemente porque tiveron ocasión de ver no propio país que case ninguén se dá convertido en Estadounidense. Os franceses poden concebi-la cultura propia a xeito de don que entregan ó mundo. Hai logo niso unha *mission civilisatrice*. Por outra banda, os xaponeses –polo que se di- pensan que é estraño que calquera poida “facerse xaponés”, e poñen a cultura xaponesa nun espazo de exhibición, no marco de contactos internacionais organizados, a xeito de recursos para amosa-la distintividade irreductible, máis do que para espallala. (É de salientar que moitos dos que se implican na introducción de aspectos da cultura xaponesa no mundo son axentes de negocios culturais alleos ó Xapón⁴.)

Sexa como for, de un se manter na concepción dos centros culturais a xeito de lugares nos que se inventa a cultura e dende os que se difunde, non se pode estar satisfeito só co cadro moi xeralizado do rango relativo dunha presa de países concibidos a xeito de totalidades. De ser así, pérdense cousas de máis, e danse por supostas cousas de máis. Os países non sempre exercen influencia no mesmo grao en toda a gama de expresións culturais. A influencia estadounidense é moi diversa, mais quizais sexa máis conspicua na ciencia, na técnica e na chamada cultura popular⁵; a influencia francesa no mundo é máis ben a que ten na alta cultura e en campos coma a moda e a alimentación custosa; hai arestora moito interese na organización e cultura das corporacións xaponesas. De maneiras máis especializadas, lugares coma o Vaticano ou a cidade santa de Shia de Qom tamén organizan partes do mundo en termos de relacións culturais de centro-periferia, , segundo certos fins. No que atinxe ás asimetrías de fluxo cultural, hai tamén o exemplo notable da industria fílmica hindú, que ofrece entretemento a grandes partes do terceiro mundo.

En tal contexto, debería un tamén ter presente que, nomeadamente en campos da caste da ciencia e maila técnica, a difusión do coñecemento entre as nacións pode preverse activamente por razóns de vantaxes económicas, políticas e militares. Amais, hai signos de que a xestión restrictiva do coñecemento a grande escala está a medrar⁶. Isto xorde, decote e nomeadamente, das relacións competitivas entre distintos centros, máis tamén constrinxen o fluxo cultural entre centro e periferia, mantendo a vantaxe do centro.

Outra característica das relacións de centro-periferia é que ten moitos niveis. Algúns países teñen influencia forte nas súas macrorexións, debido a un aparello cultural ben desenvolvido (por exemplo, México na América e Exipto no mundo árabe). A lingua compartida e maila tradición cultural poden ser importantes neste aspecto, igual ca un mercado doméstico de tamaño suficiente para os produtos culturais pode darlle a certos países posición vantaxosa ó ter algunha cousa que exportar ó resto da rexión. Tales centros rexionais poden basea-la produción en significados e formas enteiramente internos

⁴ Vén ó caso un comentario de Amar Nath Pandeya nunha reunión de académicos asiáticos: “Nós, na India, recibimos información da sociedade e da ciencia do Xapón a través de América, a imaxe que os americanos teñen do Xapón dáenos como se fose o que é verdadeiramente o Xapón. Xapón exporta coches e máquinas, mais non cultura nin ciencia; os estudiosos e círculos académicos xaponeses non son responsables das necesidades internacionais. O que queremos coñecer non é a visión que ten a xente estadounidense do Xapón, senón a visión que do Xapón ten a propia xente xaponesa. (Abdel-Malek e Pandeya 1981: 12).

⁵ A expresión “cultura popular” é moi equívoca, véxase, ó respecto o breve ensaio de T. W. Adorno, “Resumo sobre a industria cultural”, publicado no número 34 da revista *A trabe de ouro*. O traductor prefire logo emprega-lo termo *Kulturindustrie* onde o orixinal pon “popular culture” [N. do t.].

Outra distinción pertinente para evita-los equívocos da expresión “popular culture” é a debida a Amílcar Cabral (Véxase o libro *Cultura e nacionalismo*).

⁶ Véxanse, por exemplo, as achegas do volume recompilado por Gibbons e Wittock (1985).

á rexión, ou poden actuar a xeito de axentes de negocios culturais, trasladando influencias dende os centros de primeiro nivel a algo máis adaptado ás condicións rexionais.

O fluxo cultural mundial, ó que parece, ten unha organización da diversidade moito máis intrincada do que permite advertir-lo cadro da estrutura centro-periferia con só unha presada de centros a tódolos efectos. Obviamente, é cuestión posterior, se un quere chegar a debuxar unha caste de mapa (ou “diagrama de fluxo”) da dinámica cultural global da actualidade, ata que punto as periferias poden xerar respostas efectivas; cousa que sería en grande parte unha pregunta pola influencia cultural do Terceiro mundo en Occidente.

A música de Reggae, os Swamis, e mailas novelas latinoamericanas exemplifican a caste de contracorrentes que primeiro nos poden vir á cabeza. Son casos de cultura que vén plenamente desenvolvida, coma quen di, da periferia ó centro e, á vez, cultura que a periferia pode distribuír e, ó mesmo tempo, manter. Abofé que hai tales casos. Con todo, de avalía-la situación guiándose só por eles, por moi desexable que fose falar da cultura mundial en termos de intercambio equitativo, a conclusión, no momento presente, dificilmente pode eludi-lo feito de que o que domina é a asimetría.

Sexa como for, hai outro tipo de transferencias culturais da periferia ó centro, que exemplifican de seu a asimetría doutras maneiras. Unha delas implica encarnacións de significado particulares; os obxectos de arte, rituais ou doutras significacións, que poden non ser fácilmente remprazables na periferia, mais que nun ou outro momento se exportan, debido ó superior poder económico e político do centro, e que se absorben nos museos e coleccións. Neste proceso pódese advertir tamén o empobrecemento taxible das culturas da periferia –moi decote en termos do acceso inmediato ó mellor do patrimonio cultural propio, na medida en que o que se lles quita é o que o centro define a xeito de cultura con C maiúsculo da periferia. Estes procesos son arestora campo de controversia, na que os representantes da periferia insisten nos dereitos morais de reclama-la desreificación e maila repatriación de obras ós países de orixe⁷.

Hai tamén a caste de transferencia da periferia ó centro na que participan xente coma os antropólogos. Boa parte do coñecemento relativo á periferia é máis accesible no centro do que na propia periferia, nomeadamente para os especialistas na periferia que viven no centro, por causa da maior capacidade do centro á hora de organizar e analiza-lo coñecemento en certas maneiras. Para o dicir dalgún xeito, é coma se o centro puidese extrae-las materias primas para elaborar ese coñecemento mais, en calidade de tal, ten ó mesmo tempo que permanecer alí pois, máis unha vez, os informantes e outros individuos non necesitan abandona-lo coñecemento que obsequian. Con todo, o proceso de refina-los materiais decote acontece só nas institucións de coñecemento do centro e en poucos casos é certo que o produto final retorne á periferia. Por veces, esta caste de asimetría centro-periferia recibe o nome de imperialismo académico. Segundo vemos, implica certo fluxo na dirección contraria á que adoito se pensa que ten o imperialismo cultural.

Sexa como for, todo isto é, en termos xerais, un xeito de comezar a olla-la xestión cultural no grao máis inclusivo. Con efecto, non se chega moi lonxe falando da influencia das nacións, poi-las nacións en canto tales, en canto actores corporativos, só teñen unha parte limitada no fluxo cultural global. Poden aparecer coas formas da USIA e da Comisión Fullbright, do British Council e da Alliance Française, e interactuar nos seus propios termos con organizacións da caste de UNESCO. Con todo, boa parte do tráfico cultural do mundo é transnacional, máis do que internacional. Ignora, subvirte e devalúa máis do que celebra-las fronteiras nacionais. Cando falamos das influencias estadounidense, francesa ou mexicana, metemos no mesmo saco moitos tipos diferentes de relacións asimétricas, xuntándoas quizais con certo número de relacións que en boa parte son simétricas. A comprensión máis precisa de cómo é que se constitúe a cultura mundial contemporánea só se dará acadado cando as voltemos concibir e analizar por separado.

Algunas preguntas sobre o alarmismo

O prognóstico de que o fluxo cultural centro-periferia vai levar á desaparición das diferencias culturais do mundo tropeza con moitas obxeccións na actualidade. “Hai unha conclusión que aínda parece unánimemente compartida”, di un prominente investigador dos medios de comunicación: “a impresionante variedade dos sistemas culturais do mundo está a esvaecer por causa dun proceso de “sincronización cultural” que non ten precedente histórico ningún” (Hamelink 1983: 3). Cóntanse contos de terror: “A tradición musical local incrivelmente rica de moitos países do Terceiro mundo está a desaparecer rápidamente baixo o asalto da música pop estadounidense que soa do abrete ó cabo da noite.” “Para as nenas esfameadas da cidade brasileira de Recife, ter unha boneca Barbie parece máis importante do que ter comida.” O actor con capacidade de mover primeiro desta réplica pan-humana da

⁷ Véxase unha exposición crítica destas cuestións en McBryde 1985.

uniformidade é o capitalismo serodio occidental, equipado coas técnicas dos medios de comunicación, sempre a encalstrar máis comunidades na estrutura de dependencia, nas marxes dunha sociedade de consumo que se expande polo mundo adiante. O aparello cultural transnacional é un instrumento de hexemonía.

A visión alarmista da ameaza da homoxeneización cultural global non se pode desatender despectivamente. Con todo, deben tratarse certas cuestións que poden deitar algunha luz xeral sobre o problema da eficacia do aparello cultural transnacional.

Unha das cuestións é se as influencias transnacionais teñen que se concibir de certo como se fosen enteiramente deletéreas. As concepcións actuais do imperialismo cultural exemplifican na máis grande das escalas imaxinables o feito curioso de que, segundo a economía da cultura, recibir pode ser perder. Desa maneira, son un antídoto útil contra as vellas nocións da “tarefa do home branco” no que atinxe a que as doazóns da cultura feitas do centro á periferia eran accións benefactoras que non causaban alteración ningunha. Con todo, quizais un exame máis atento ha permitírnos ver máis sombras no cadro. Nas áreas da actividade académica e da vida intelectual en xeral, difícilmente damos por garantido que haxa conflito entre o fluxo transnacional de cultura e a creatividade cultural local, aínda que si o facemos no ámbito da chamada cultura popular (ou *Kulturindustrie*). Sen certa apertura ós impulsos do mundo exterior, mesmo sería de esperar que a ciencia, a arte e maila literatura virasen empobrecidas. É óbvio, poño por caso, que a vida literaria nixeriana difícilmente podería existir de non ser pola importación da alfabetización e de certa gama de formas literarias. Con todo, non habería un premio Nobel nixeriano en 1986 se Wole Soyinka non se valesse creativamente tanto da habelencia literaria cosmopolita coma da imaxinación arraigada na mitoloxía nixeriana para facer obras únicas.

Sexa como for, a difusión transnacional da chamada cultura popular (ou *Kulturindustrie*), tende a se describir infatigablemente, cando menos entre os intelectuais e os que toman decisións políticas normativas, en termos dos poderes destructivos e distractores que ten. Esta cuestión é tan certa nos debates que se manteñen no Terceiro Mundo (ou nas consideracións que se fan atendendo ó Terceiro Mundo, entre xente de fóra que está interesada nel) coma en países da caste de Suecia que, se cómpre facer distincións máis precisas, podería describirse probablemente dicindo que é parte da semi-periferia no que atinxe ó fluxo cultural transnacional. (Por outra banda, difícilmente, se podería dicir de Suecia que é parte do semi-centro.)

Por qué, logo, andamos tan lixerios á hora de dar por suposto que neste campo a relación entre a cultura local e maila importada só pode ser de competición? Eiquí abrollan probablemente as presuposicións establecidas verbo da pureza cultural e maila autenticidade. Imaxinamos que os produtos locais se ven ameazados de extinción por mor da importación de “lixo barato extranxerío”. En tales referencias pode un detectar certa hipocresía na medida en que implican que os produtos locais todos son de grande mérito intelectual ou estético, nunca son puro lixo barato local. De por parte, tamén ignoramo-la posibilidade de que os sistemas de símbolos formais da chamada cultura popular (*Kulturindustrie*) e dos medios de comunicación, secomasí as habilidades á hora de usa-los sistemas de símbolos, se poden transferir dunha cultura a outra. Des que hai espazo para a produccción cultural local, o desenvolvemento deste espazo pode verse favorecido pola asequibilidade dun abano de modelos máis amplo. Cando menos, se nos guiamos polo exemplo nixeriano, parece presuposición pouco fundada a de que nunca haberá espazo para a produccción local, ou que non se poderá dar feito. (En todo caso, teño un pouquiño máis que dicir verbo das concicións nixerianas, que vou tratar máis adiante.)

Podería obxectarse que tales nocións de enriquecemento cultural non son a cuestión, que mesmo se o que se importa se concibe a xeito de equipamento, modelos e estímulos, non deixa de ser destrutivo na medida en que cambia irreversiblemente a cultura local. As importacións, malia tódalas modificacións que poidan experimentar, por moito que se integren na cultura indíxena, poden imporlle formatos alleos. Cando chega a alfabetización, tódolos modos de pensamento que poidan estar ligados á oralidade pura probablemente se van corromper⁸. Unha comedia de situación nixeriana non deixa de ser unha comedia de situación. A mesma forma da chamada cultura popular (ou *Kulturindustrie*) a xeito de fenómeno social organizativo, coa grande asimetría na relación entre actores e público, pode ameaza-los relacións de expresión cultural máis vellas e participativas.

Máis unha vez, o devandito é argumento serio. Sen embargo, quizais só haxa unha liña delgada entre a defensa da autenticidade e certa posición anticuaria que decote acaba por ser vicaria. Nixeria, por exemplo, no período postcolonial, difícilmente pode tornar enteiramente ó patrominio cultural precolonial, poila tradición pura e maila correspondente forma de expresión non valería moito á vista das estruturas contemporáneas do país e non podería satisfacer as experiencias cotiás e desexos de moitos nixerianos de hoxe. A chamada cultura popular (ou *Kulturindustrie*) e as técnicas dos medios de comunicación de masas, síntense na altura de hoxe a xeito de necesidades en grandes zonas do Terceiro

⁸ Véxase, por exemplo, a análise de Rodgers (1984) sobre o impacto da alfabetización no pensameto Batak verbo da estirpe.

Mundo, exactamente igual que se perciben en Occidente, e a esperanza máis realista de mantemento da diversidade cultural no mundo, con algúns vínculos co patrimonio local, tería máis ben que ser esperanza de certa diversidade en movemento, certa diversidade que supoña tanto a coexistencia coma a interacción creativa entre o transnacional e mailo indíxena.

Outro dos problemas do alarmismo tende a se-la calidade da probas que se aporta. Adoito son anecdóticas –“Prendín a televisión na habitación do hotel de Lagos (ou Manila, ou Tel Aviv ou Xenebra) e vin que estaban botando Dallas.” En versión máis sofisticada, pode indicarse que en case tódalas canles de televisión do Terceiro Mundo, unha porcentaxe alta da programación é de importación.

En todo caso, para ser máis plenamente persuasivos, os argumentos verbo do impacto do fluxo cultural transnacional terían que dicir algunha cousa sobre como é que a xente responde a el. O puro feito de que as televisións do Terceiro Mundo merquen gran cantidade de programas de importación, por exemplo, decote ten máis a ver cos prezos baratos do que coas preferencias das audiencias que non están necesariamente prendidas deles. Pode que teñamos pouca idea de cantos aparellos de televisión hai, de cando funcionan, e moita menos da calidade da atención que se lles presta.

Polo menos, tan problemático coma o devandito, é o sentido que a xente lle dá ó fluxo cultural transnacional. Mesmo cando nos referimos a el a xeito de “fluxo de significado”, debemos ser conscientes das faltas de certeza que xorden do proceso comunicativo. Se non se pode estar moi seguro da comprensión perfecta nin mesmo na interacción cara a cara nun contexto local con moita redundancia cultural, as dificultades (ou oportunidades para interpretacións innovadoras, se é que un quere velo doutra maneira) multiplícanse cando o que hai é nomeadamente un fluxo cultural unidireccional, entre xente de perspectivas que se conformaron en contextos moi diferentes, en lugares moi distantes. O significado do fluxo cultural transnacional está logo no ollo do espectador; do que vexa cada quen sabemos xeralmente pouca cousa⁹.

Un aspecto intricado desta cuestión é a relación entre diferentes modos simbólicos e a diversidade global da cultura. As formas simbólicas de certos modos, viaxan mellor cás doutros? Ben sabemos que as barreiras de incompreensión separan as linguas. Cómo é que se ve afectado o espallamento transnacional da chamada cultura popular (ou *Kulturindustrie*), polas variables sensibilidades en comparanza con outros modos simbólicos, particularmente o musical e mailo xestual? Un podería explicar case doadamente a popularidade dos filmes hindús e de Hong Kong en boa parte do terceiro mundo referíndose ó feito de que son baratos (cousa que atrae ós distribuidores) e baseados na acción (cousa que atrae a algúns públicos pouco sofisticados). Con todo, a derradeira indicación pode ocultar tanto coma revela. Qué caste, ou grao, de precisión hai na apreciación que o público fai das formas simbólicas doutro país?¹⁰

Tamén parece que as consecuencias do fluxo cultural transnacional deben entenderse segundo se desenvolven no curso do tempo. Por veces pínase a ameaza mortal do imperialismo cultural como se implicase a cultura de alta técnica da metrópole, co poderoso apoio organizativo, como se encarase sempre culturas tradicionais populares de pequena escala. Quizais se dean tales encontros. Con todo, noutros lugares e noutros momentos, esa visión é moi ahistórica. En Nixeria, no caso da música chamada popular (ou: a música que surte a *Kulturindustrie*), e moi probablemente tamén no caso doutras formas da chamada “cultura popular” (ou *Kulturindustrie*), parece importante que o proceso polo que se absorberon os empréstitos exteriores ten certa profundidade temporal. A música popular metropolitana, cos correspondentes xéneros e instrumentos, filtrouse nas sociedades da costa oeste africana gradualmente no curso do século vinte, introducíndose ó principio con medios modestos. Houbo tempo, logo, para absorber tales influencias e, á vez, para modifica-las modificacións, tamén para adecua-la nova cultura popular á estrutura social nacional en evolución, para adecuala a públicos e situacións. Tal é a escena

⁹Exemplo clásico da antropoloxía é a interpretación Tiv de Hamlet, segundo a narrou Laura Bohannon (1966). Unha noticia sobre Dallas, a serie televisiva, aparecida no *International Herald Tribune* conta unha historia similar (Friedman 1986). Un equipo de investigadores de comunicación de masas da Universidade Hebrea de Xerusalem levou a cabo un estudio sobre como os israelís de diferentes orixes nacionais decodificaban programas de televisión estadounidenses en xeral, e concretamente Dallas. O achado máis sorprendente foi que os grupos daban en interpretacións abondo diverxentes do programa. Os inmigrantes rusos que chegaran a Israel había pouco sospeitaban do espectáculo e prestaban atención ós créditos para saber quen estaba por tras da produción, quen tiña poder nela. Un deles dixo: “queren que pensem que os ricos son infelices para que nós, xente do común, andemos máis contentos.” Tamén miraban de maneira máis determinista as actividades dos personaxes: JR facía o que facía porque tiña que ser así, xa que era home de negocios. Os xudeos marroquinos e mailos árabes israelís vían a serie coma unha caste de pintura da realidade, mais dunha realidade coa que estaban a disgusto. Os árabes non querían ver Dallas en grupos nos que estivesen xuntos homes e mulleres, e cando nun episodio Sue Ellen deixou ó seu marido JR para ir vivir cun amante, este grupo de espectadores censurou de xeito aparentemente inconsciente o feito e dixo que Sue Ellen voltara á casa do pai. Segundo este estudio, os israelís do kibbutz eran os que máis se parecían ós estadounidenses nas respostas. Collían a serie de broma e facían dela fonte de fantasías.

¹⁰ Worth abordou estes problemas na exposición crítica da antropoloxía cinematográfica ó se preguntar como é que se distribúen os entendementos cinemáticos. Preguntouse se as comunidades de “linguaxe fílmica” teñen algunha relación coas comunidades lingüísticas; tamén se teñen relación coa distribución dos estilos cognitivos. A preocupación de Sperber (1985) pola “epidemioloxía” e o contaxio cognitivo diferencial de representacións tamén se pode relacionar cos fluxos culturais transnacionais de diferentes modos simbólicos.

local coa que agora se encontran as industrias culturais transnacionais (a *Kulturindustrie* transnacional) do remate do século vinte.

Pode un pensar en dous escenarios dos efectos a longo prazo dos fluxos culturais transnacionais descritos a grandes trazos. Gustaríame chamarlles escenarios de saturación e maduración. O primeiro suxeriría que, segundo o aparello cultural transnacional vai mallando sen trégola nas sensibilidades dos pobos da periferia, a cultura local irá asimilando acumulativamente cada vez máis das formas e significados importados, virando indistinguible deles. En certo momento, o que se considera cultura local xa se parece un pouco máis ás importacións transnacionais có que anteriormente pasaba por cultura local. Non ten isto por qué soar a enteiramente implausible. Por outra banda, o escenario de maduración, baséase na posibilidade de que elementos culturais importados que en principio permanecían coas formas inalteradas e plenamente foráneas poderíanse considerar, co tempo, diferentes, descompostas e remendadas, segundo a xente vai facendo evoluí-la maneira que ten de os usar de xeito máis acorde coa cultura de carácter fundamentalmente local.

Os dous escenarios describen traxectorias opostas, mais na vida real poden aparecer entrecidos. En conxunto, a historia da música popular nixeriana parece ter moito en común co escenario de maduración. Pode un ver niso razóns de por qué tería que ser así: hai tradicións musicais nativas que evolucionaron; certas implicacións anteriores coas importacións culturais, son dun tempo no que a presión do aparello cultural transnacional era modesta, dando logo tempo á adaptación; había tamén un mercado de tamaño suficiente para os produtos locais. Non quere isto dicir que o mercado nixeriano non poida tamén facer sitio continuamente para a nova música de fóra.

A natureza do mercado é factor de certa importancia, polo menos cando se pode concibi-lo fluxo cultural transnacional a xeito de fluxo de mercaderías. Decote, a importación de cultura parece dar por suposto un mercado que é, diríamos, medianamente pobre. Máis unha vez, cando, poño por caso, as emisoras de televisión nixerianas e outras emisoras que están tamén no que máis ou menos é a periferia, mercan programación do centro, a razón é que non poden permitirse producir elas propias. Con todo, os lugares máis ou menos periféricos poden diferir entre si, poden diferenciarse tamén no que atinxe a diferentes mercaderías culturais e poden distinguirse tamén na evolución dos procesos temporais. Nixeria, o país máis poboado de África, por veces abondo rico debido ás exportacións de petróleo, está mellor equipado cá maioría para levar a efecto á substitución de importacións e para construír o seu propio aparello cultural interno. É tamén un deses países que poden dar con algún mercado prás mercaderías culturais propias na macrorrexión circundante, e ocasionalmente acadar en certa medida un mercado aínda máis amplo. Ten certo potencial para se converter en centro á súa maneria. Os mercados nacionais máis pequenos poden depender máis da importación de bens da cultura popular (ou *Kulturindustrie*) de centros quer macrorrexionais, quer globais.

Por outra banda, se as mercaderías culturais só fluísen de maneira transnacional cara a lugares nos que hai mercado, habería lugares pobres de máis para ser prometedores. Os países da periferia son vulnerables ós cambios das relacións que manteñen as economías locais coa mundial pero, amais, os mercados poden cambiar dramaticamente no curso do tempo. A xente de cidades pequenas que mercou obxectos de moda populares no mercado de onte, quizais xa non pode mercalos hoxe; teñen logo outras razóns para a substitución de importacións. É posible dabondo que nun momento singular ou no curso do tempo, se a preminencia do centro sobre as economías da periferia ten forza para as debilitar, este mesmo feito limite tamén o propio poder cultural que ten sobre elas.