



Aisthesis

ISSN: 0568-3939

aisthesi@puc.cl

Pontificia Universidad Católica de Chile
Chile

de la Nuez Santana, José Luis

La crítica artística latinoamericana de fin de siglo y la cuestión de lo popular

Aisthesis, núm. 52, diciembre, 2012, pp. 199-220

Pontificia Universidad Católica de Chile

Santiago, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=163227577010>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

La crítica artística latinoamericana de fin de siglo y la cuestión de lo popular

Latin American art criticism and the subject of popular culture in the turn of the century

José Luis de la Nuez Santana
Universidad Carlos III de Madrid, España
nogal@hum.uc3m.es

- **Resumen** · El objetivo de este trabajo es analizar distintas aportaciones de la crítica artística latinoamericana sobre el tema de lo popular en la época de la globalización. Asistimos ahora a un replanteamiento de la teoría artística en consonancia con la irrupción de la postmodernidad, cuyas repercusiones, como ocurre en otros campos de la cultura, son innegables. En consecuencia, nos ha interesado confrontar opiniones respecto a cuestiones fundamentales de lo popular (definición de lo popular, el papel de las artesanías y de la cultura indígena, las aproximaciones a una teoría latinoamericana del arte y la significación de conceptos clave como son el de globalización e hibridación). El resultado nos muestra un panorama crítico diverso, nada uniforme, como se constata también en los estudios de antropólogos que hemos considerado con el fin de lograr una conveniente contextualización.

Palabras clave: arte popular, arte indígena, artesanía, hibridación, postmodernidad.

- **Abstract** · The aim of this paper is to analyze different contributions of Latin American art criticism on the subject of the popular in the era of globalization. We see now a rethinking of artistic theory in accordance with the advent of postmodernism, whose impact, as in other fields of culture, is undeniable. Consequently, we have been interested to compare views on key issues of the popular (definition of popular, the role of crafts and indigenous culture, approaches to a Latin American theory of art, the significance of key concepts such as the globalization and hybridization). The result shows a different critical scene, no uniform, as is also seen in the studies of anthropologists what we have considered in order to achieve an appropriate contextualization.

Keywords: Popular art, indigenous art, crafts, hybridization, postmodernism.

INTRODUCCIÓN

El interés por la cultura popular latinoamericana en las últimas décadas es una realidad incontestable, a juzgar por la extensa producción teórica que el tema ha suscitado, no solamente entre sociólogos y antropólogos, sino también en la historia del arte y la crítica. De hecho, no es raro encontrar al arte popular en el centro del debate artístico contemporáneo, demostrando un protagonismo antes inexistente. Muchos de los autores que se han preocupado por este asunto, y de los que nos ocuparemos a continuación, más allá de la discrepancia de criterios que muestran sobre determinados aspectos coinciden en desechar las visiones esencialistas de lo popular, que tienen un origen decimonónico y una naturaleza romántica. Lo popular, así entendido, sirvió como reservorio simbólico atemporal de la política nacionalista de varias repúblicas de América Latina, especialmente las que contaban con una población con fuerte componente indígena. «En el arte –escribía Néstor García Canclini en 1977– el nacionalismo burgués exalta el folclore, entendido como archivo osificado y apolítico, y aquellas formas de populismo que, con el propósito de «dar al pueblo lo que le gusta», evitan problematizarse si la cultura nacional se forma dándoles al pueblo productos envasados o permitiéndole elegir y crear» (*Arte popular* 102). Por el contrario, se defiende ahora un concepto evolutivo y transformador de lo popular, en convivencia conflictiva con el arte de elite y los medios de comunicación de masas. Se trata de una apuesta que permite muchas lecturas, condicionadas como están por la variedad de disciplinas que atienden el mismo asunto, así como también por la inexistencia de una definición única de lo popular, como apunta también García Canclini, quien reconoce una crisis teórica a este respecto, debido a «la atribución indiscriminada de esta noción a sujetos sociales formados en procesos distintos» (*Culturas híbridas* 196).

Por otro lado, el nuevo contexto cultural internacional, que ha generado la crisis de la modernidad y los nuevos discursos de la era postmoderna, ha traído consigo una profunda reconsideración en los estudios de esta materia, sobre todo porque se plantean ahora nuevos enfoques interpretativos y metodológicos. Como señala Magaly Espinosa Delgado, en un texto en el que indaga sobre la naturaleza de los estudios culturales latinoamericanos, la postmodernidad no solamente ha propiciado una situación «más complaciente con relación a la aceptación de la diferencia»; también pone de manifiesto una nueva «postura hacia la tradición, hacia el uso del pasado y hacia la incorporación de ese pasado en las estructura y el tejido del presente». Todo ello corresponde a un panorama de «cambios en los saberes, en el lenguaje cultural y en el lenguaje de las ciencias del arte» (87).

Domina en muchos de estos estudios generales sobre cultura popular latinoamericana una orientación metodológica marxista que se ve acompañada frecuentemente por prospectivas en las que se subraya una clara voluntad política transformadora. El ya citado Néstor García Canclini defendía, en un texto de 1982, una «democratización radical de la sociedad civil», si lo que se quería era conseguir políticas culturales

en las que sus protagonistas tuvieran un papel activo. Pero este desiderátum solamente podría «cumplirse cabalmente en una sociedad que no se base en la explotación mercantil de los hombres y de sus obras» (*Las culturas populares* 162). Por su parte, Juan Acha es más explícito cuando afirma que «la cultura estética popular no puede permanecer precapitalista o premoderna, necesita evolucionar, sea hacia el capitalismo avanzado o mejor, hacia el socialismo» («Tradición y contemporaneidad...» 30). Sin embargo, no cabe deducir de todo ello una persistencia en el tiempo de semejantes apuestas ideológicas sin revisiones profundas¹. Al fin y al cabo, el replanteamiento de los viejos paradigmas que ha traído consigo la crisis de la modernidad, tal como hemos adelantado, ha resultado, en muchos casos, definitiva. Basta comparar los textos de Ticio Escobar de los años ochenta con los de fechas más recientes y, por supuesto, los del propio García Canclini, cuya aportación al tema que nos ocupa es central. Cuando el antropólogo argentino publica en 1990 *Culturas híbridas*, se abre, sin lugar a dudas, un enfoque novedoso en los estudios de la cultura latinoamericana, valorada ahora más que nunca como un fenómeno de entrecruzamiento que rompe las fronteras tradicionales entre lo culto y lo popular y obliga a una reconsideración general de la realidad cultural contemporánea, condicionada por las grandes transformaciones económicas, las migraciones y la fuerza creciente de los medios de comunicación de masas. Un término como el de hibridación se convierte en un concepto fundamental en este nuevo panorama desvelado, un panorama en el que las identidades, tal como habían sido concebidas por las ciencias sociales, se ven sometidas a una inevitable redefinición.

En el texto que a continuación desarrollamos analizamos distintas aportaciones sobre la cultura popular, a partir de ejes temáticos que señalan las principales preocupaciones que se han ido poniendo de manifiesto durante este periodo en los estudios de varios teóricos del arte y críticos (Juan Acha, Gerardo Mosquera, Ticio Escobar, Mirko Lauer y Magaly Espinosa); textos que se ven acompañados por otros de los antropólogos Adolfo Colombres y García Canclini, autores que nos permiten una mejor contextualización de lo popular, con independencia de que han mostrado frecuentemente un interés manifiesto por el mundo del arte. El recorrido de nuestra indagación temática a través de la opinión de estos autores pasa por la definición de cultura popular y diversos asuntos relacionados con el mundo de la artesanía. También, al menos para algunos críticos, la cuestión de la cultura indígena y su especificidad en el contexto de lo popular cobra especial importancia. Por otra parte, la cultura popular ha sido considerada por algunos como elemento base para elaborar una teoría artística latinoamericana en torno a cuestiones de identidad, lo que nos lleva a un análisis específico. Por último, profundizaremos en la hibridación cultural y su repercusión en la cultura popular latinoamericana.

¹ Ni siquiera el marxismo está exento de críticas cuando se trata de evaluar el alcance de sus aportaciones metodológicas en el área de la cultura popular por parte de aquellos que se sienten identificados con esta línea de pensamiento. En este sentido, resultan muy ilustrativas las reflexiones desarrolladas por Mirko Lauer en su conocida obra *Crítica de la artesanía* (1982).

ALGUNAS CUESTIONES SOBRE LO POPULAR EN EL DEBATE FINISECULAR

Naturaleza de lo popular

Cuando llegamos al último tercio del siglo xx existe la convicción muy extendida según la cual lo popular ya no representa ese patrimonio estático de formas y símbolos indelebles del que se había apropiado el nacionalismo interesadamente y que todavía se seguía defendiendo, como válido, por parte de algunos. A este respecto, Adolfo Colombres señalaba en 2007 cómo todavía «existen críticos, intelectuales y hasta antropólogos convencidos de que los artistas populares deben no solo ser fieles a su tradición, sino también conservarla (o sea, repetirla) ciegamente, pues de lo contrario la estarían corrompiendo, cediendo a la aculturación» («Folklore, cultura popular y modernidad» 152). Se entiende la persistencia de esta valoración, por tanto, como una forma de inmovilismo ante los cambios sociales y económicos cada vez más acelerados que se producen en el mundo contemporáneo. Sin embargo, la naturaleza de estas transformaciones es tan irreversible que resulta cada vez más difícil sostener posturas conservacionistas de esta índole, pues enmascaran lo que es una realidad más bien desestructurada de la cultura popular. En este sentido, escribía Juan Acha:

Hoy, después de la invasión tecnológica iniciada en 1950 el consecuente empobrecimiento del campo, la desaparición de las festividades religiosas regionales o provinciales y la formación de los cinturones de miseria, encontramos toda clase de móviles productivos y consuntivos en las artesanías: como ocupación de desempleados o tecnologías, trabajo familiar, u objetos de consumo turístico; solo en lugares muy apartados subsisten las artesanías auténticas, esto es, al servicio de actividades religiosas» (*Tradición y contemporaneidad* 28).

Hay en esta descripción no solamente un diagnóstico de una realidad cultural, también el reconocimiento implícito de lo que para él son los límites de lo popular, que nos remiten al mundo subalterno que ha convivido con el hegemónico desde los inicios de la época colonial. El propio autor nos lo confirma cuando distingue en el mismo texto entre una estética hegemónica, que tiene su origen en el Renacimiento y, por tanto, de procedencia claramente occidental, y otra popular, en la que se interrelacionan las tradiciones de origen prehispánico con las feudales europeas y las de procedencia africana. Así pues, el rasgo de subalternidad es decisivo –como lo corroboran gran parte de los estudios sobre este tema– para entender la ubicación de la cultura popular en el contexto de la sociedad contemporánea. En su *El mito del arte y el mito del pueblo*, Ticio Escobar señala cómo lo subalterno y lo hegemónico conviven de forma conflictiva y cómo la naturaleza de lo popular no se puede entender sin tener en cuenta lo hegemónico como referencia frente al cual se define su identidad. Esto es:

La cultura popular comprende las prácticas y discursos simbólicos de los sectores subalternos, sectores que, por la particularidad de sus memorias y sus proyectos, no terminan de reconocerse en las imágenes hegemónicas, ni se identifican fundamentalmente a partir de ellas. En realidad, la defensa de lo propio constituye no solo una expresión de resistencia, sino a veces una posición de réplica (138).

Estamos, por tanto, ante una valoración sobre la situación de lo popular significativamente distinta de la que parece deducirse del texto de Acha por esos mismos años. Su descripción mostraba un panorama de destrucción gradual de las bases tradicionales de la cultura popular motivada por las transformaciones económicas y sociales que afectaban a grandes sectores de la población, pero nada en su comentario nos hace sospechar de la posibilidad de una respuesta de lo popular en clave de resistencia. Para Escobar, por el contrario, se reconoce en la actividad desarrollada por la cultura popular un proceso adaptativo que no es nuevo y que tiene sus precedentes en los momentos de convivencia de lo indígena con lo colonial. «Muchos cambios producidos hoy en ese ámbito –escribe el crítico paraguayo– resultan esperanzadores en cuanto demuestran la aptitud de la cultura popular para sortear escollos y enfrentar desafíos, apelando a toda su imaginación y sus recursos y sacando fuerza de sus recuerdos» (160). Es más, no tiene ningún sentido pensar en la desaparición de lo popular en el marco de la sociedad contemporánea pese a los cambios del gusto y el fin de usos tradicionales porque, lejos de esquemas simplistas, en esta sociedad compleja el poder de la cultura dominante para disolver formas sociales diferentes es limitado y tampoco «los sectores populares constituyen entes pasivos incapaces de réplica y resistencia» (167).

En realidad, tanto el análisis de Acha como el de Escobar nos remiten a un concepto de lo popular en el que no se cuestiona la tradicional división entre lo culto, lo popular propiamente dicho y la cultura de masas; una división a la que corresponderían clases sociales diferentes con sus diferentes formas de expresión cultural. En 1982, unos años antes de publicar *Culturas híbridas*, Néstor García Canclini advertía hasta qué punto esa división entre clases sociales y producción cultural asociada estaba perdiendo nitidez como consecuencia de las grandes transformaciones que el capitalismo transnacional estaba provocando. «Muchos hechos –señalaba– van conspirando contra esa rigurosa distinción entre sistemas simbólicos» (*Las culturas populares* 58). Para ilustrar de manera clarificadora de qué modo este fenómeno era una realidad cada vez más extendida, ponía varios ejemplos que provenían de recientes estudios de campo realizados en el estado mexicano de Michoacán:

Algunas fábricas recurren a diseños autóctonos para su producción industrial, y hay artesanos que incorporan a sus objetos la iconografía del arte culto o de los medios masivos [...] Las empresas transnacionales de discos difunden en las metrópolis música folclórica, mientras en los bailes en que pequeños pueblos campesinos celebran una antigua fiesta patronal son animados por un conjunto de rock (59).

Esta reubicación de lo popular se confirmó con mayor intensidad, si cabe, en las décadas siguientes; por eso puede decir la crítica cubana Magaly Espinosa que el espacio con el que se identificaban la cultura oral, la tradición, las fiestas, etc., se ha transformado ahora en un «una extensa área de comunicación social, que adquiere muy diversos sentidos según las necesidades del consumidor» (93).

¿Cabe entonces pensar en una disolución de lo popular en el escenario de la nueva sociedad global que se va configurando durante este periodo? Aunque esta es una cuestión sobre la que volveremos en el apartado que dedicamos a la hibridación cultural en la sociedad latinoamericana contemporánea, conviene detenernos en las reflexiones más recientes de Ticio Escobar a este respecto. En su prólogo a la segunda edición de su ya citado libro *El mito del arte y el mito del pueblo*, al exponer de manera sucinta los grandes cambios que la crisis de la postmodernidad había traído consigo, este crítico reconocía también la necesidad de un replanteamiento de lo popular, «exento de soportes sustanciales, librado a la contingencia histórica e impulsado por subjetividades variadas» (10). Escobar entendía que las antinomias que habían servido en periodos anteriores para definir la entidad de lo popular, y que confrontaban a este con lo ilustrado o lo masivo, habían perdido su razón de ser, entre otras cosas porque «las industrias culturales han devenido en un factor fundamental en la transformación de los imaginarios y las representaciones sociales y, aun en la constitución de nuevas identidades culturales» (12). Con todo, en este replanteamiento general, queda margen para seguir insistiendo en la singularidad de lo popular, principalmente desde el ángulo de la creación artística. Y es que, pese a que es una realidad innegable la apropiación que hace tanto el arte popular como el erudito del mundo de la cultura de masas, «paralelos a la gran marcha de la transnacionalización cultural de América Latina, operan procesos que conservan reservas alternativas de sentido». Esto es, el arte popular y las manifestaciones de la cultura de masas «comparten imágenes, señales, e incluso, poéticas, pero los registros simbólicos y las economías imaginarias son distintas», de manera que, «por lo menos a nivel del arte, la cuestión no pasa por desmontar las distinciones entre lo culto, lo popular y lo masivo, sino por considerarla de manera contingente y provisoria: la diferencia no se construye más que en el discurso específico de los procesos históricos» (16).

En torno a la artesanía

En torno a la artesanía (o las artesanías), como tema central, se registran los principales posicionamientos teóricos sobre la cultura popular en este periodo. A veces encontramos interpretaciones enfrentadas, muy dispares, que responden, obviamente, a planteamientos metodológicos de partida también diferentes. Así, Adolfo Colombres sitúa el problema de la producción artesanal en un contexto de dificultades para reafirmar su identidad frente a la influencia cada vez más insistente de la

cultura de masas, «la peor enemiga de la cultura popular y no, como podría llegar a creerse, la cultura de elite o ilustrada» (*Liberación y desarrollo* 54-5). Esto es así porque el autor entiende que fenómenos como el turismo y la demanda de exotismo llevan a este tipo de producción a una situación de degradación y corrupción en la que se ha perdido un sistema de valores que permitía hablar con propiedad de arte popular. Al contrario, las artesanías fabricadas en serie, destinadas al consumo turístico, y que sirven para satisfacer la necesidad de reafirmación de un estatus social, no son «sino artesanías degradadas a la condición de arte kitsch» (55). En realidad, el empleo de conceptos como este se explica por la particular valoración que el autor nos da sobre el arte popular. Para Colombres, una cosa es la artesanía y otra el arte popular propiamente. En ambos casos se quiere comunicar un universo simbólico; ahora bien:

tal deseo de comunicación se canaliza por dos vías: la reiteración un tanto mecánica de elementos formales, preestablecidos en espacios ya conquistados por la cultura, y la creación, en base a la propia herencia, de nuevos elementos formales y espacios de expresión. La primera vía lleva a la producción artesanal, y la segunda al arte popular en sentido estricto (43).

Hay aquí, por tanto, una apuesta decidida por incorporar al arte popular valores como la originalidad o el libre juego de la imaginación, normalmente atribuidos en exclusividad al arte culto, aunque, a juzgar por el tono general del texto, más que responder a un estudio sobre una realidad ya creada, da la impresión de que estas reflexiones de Colombres se presentan más bien como una propuesta alternativa a las artesanías tradicionales², como una forma de promocionar y dignificar lo popular en una época de grandes transformaciones, que amenazan su integridad. Su visión responde, en todo caso, a un modelo social conservacionista, que se sitúa al margen de los nuevos fenómenos de entrecruzamientos culturales que ya en esa época se están dando en las sociedades latinoamericanas.

En su ya citado texto, *El mito del arte y el mito del pueblo*, Ticio Escobar abunda también en la cuestión de la artesanía y su ubicación en el espacio de valoraciones estéticas que la cultura occidental ha impuesto como universales. Y es que la idea de arte que desde Occidente se ha difundido, el cual se caracteriza por el libre y autónomo desarrollo de las formas, de acuerdo con la concepción kantiana, resulta del todo inasumible por las artes populares en las que tal autonomía no existe porque las formas aquí están implicadas con determinados valores culturales y simbólicos. Por eso, «comprometidas con ritos y funciones cotidianas, las creaciones populares no alcanzan ese grado superior, autocontemplativo y cerrado en sí que distingue las formas superiores del arte, y permanecen, por lo tanto, atrapadas por su propia materialidad, su técnica y sus funciones» (101). Se enfrentan, por tanto, las creaciones populares a una serie de consideraciones en cuanto a su calidad y rol social

² De hecho, en el texto hay alusiones continuas al Museo del Barro de Asunción y su labor en este campo de la promoción del arte popular.

totalmente desfavorables, toda vez que compiten con un modelo artístico establecido que reúne las virtudes del arte culto y carga sobre lo popular los prejuicios que permiten distinguir mejor sus perfiles. En este sentido, se entienden las reticencias del crítico al uso indiscriminado del término artesanía para reconocer al conjunto de las creaciones materiales populares, pues la interpretación que de este se hace está muy condicionada por su identificación con la mera destreza manual, olvidando los rasgos creativos y simbólicos que la acompañan. De modo que:

utilizar ese vocablo para designar genéricamente las manifestaciones expresivas populares supone aceptar la división entre el *gran arte*, que recibe una consideración favorecida, y la artesanía, como *arte menor*, marcada siempre por el estatus desventajoso del pariente pobre. Esta división esconde siempre un más o menos solapado intento de sobredimensionar los valores creativos de la cultura dominante y, consecuentemente, desestimar las expresiones populares (102).

En coherencia con todo ello, Escobar propone sustituir este término por el de arte popular, que permite una mejor defensa conceptual. Todo el esfuerzo que el autor realiza por reubicar su significado en el terreno de la cultura contemporánea sin segregar sus aspectos constitutivos se explica por el deseo de buscar un espacio común con el arte culto, que participe, como este, de márgenes de autonomía. Como el autor aclara, refiriéndose sobre todo a las culturas indígenas, «la eficacia de las formas estéticas no debe, por lo tanto, ser estimada desde su mayor o menor independencia de funciones, sino desde su mayor o menor capacidad de reforzar los muchos contenidos colectivos e imaginar la unidad social» (109).

Varios son los estudios que Mirko Lauer dedica a las artesanías y aunque sus análisis tienen como referencia cercana la producción del Perú, algunas de sus reflexiones más interesantes son extrapolables a otros países latinoamericanos. En su *Crítica de la artesanía* (1982), Lauer se preocupa por rastrear cuáles son aquellos cambios que explican el paso de una producción precapitalista a otra propiamente capitalista, en la que se aprecian alteraciones con relación a las formas originales preindustriales, alteraciones que son de calado y que sitúan a la artesanía en otro ámbito de valoraciones. Muchos de estos cambios tienen su razón de ser en la demanda incentivada por el turismo, que propicia «una visión simplificada y telescopada de lo indígena que desea ver reunido en uno lo prehispánico y lo contemporáneo» (155). También los cambios pueden reflejar la existencia de un mercado pensado para el exterior, con calidades diferentes de las que pueden darse en el interior, o bien señalar la irrupción de iniciativas individuales «destinada a firmar el monopolio de un tipo de objeto plástico en el mercado» (156). Se sitúa Lauer, con la descripción de estas transformaciones de lo artesanal, en un periodo en el que se pretende mantener la apariencia de lo antiguo con soluciones tan engañosas como las del neoindigenismo peruano. En sus conclusiones, el autor subraya de qué manera se manifiesta una vinculación entre las nuevas soluciones artesanales y una realidad económica de las que estas dependen y que son la causa de la corrupción de los modelos originales:

Hecho simultáneamente de bastardía y de renovación, el neoindigenismo es hoy en el Perú algo más que la prolongación, por la vía del mal gusto, de la forma y la retórica de la escuela indigenista de los años veinte y treinta. Se trata de un terreno de confluencia de los elementos de un nuevo país burgués, surgido de los profundos cambios sociales de los pasados decenios (161).

Por su parte, Néstor García Canclini, en el libro que dedica a las culturas populares en el capitalismo, se pregunta cuáles son las posibilidades de la artesanía como actividad específica en un mundo de cambios sociales y económicos tan profundos como los que se están dando en las últimas décadas del siglo. En realidad, la actividad artesanal en estos momentos desvela una situación paradójica, pues si bien el mercado capitalista tiende a una homogeneización y estandarización del gusto a través de los objetos industriales, los productos artesanales incorporan elementos de diferenciación que son muy estimados por un turismo interesado en la singularidad y unicidad del producto manual que conlleva la demanda de lo exótico. En todo caso, asistimos a un proceso de reinterpretación del significado de los productos artesanales, que «ya no son lo que eran en la época de los talleres precapitalistas, ni en siglos pasados como objetos representativos de grupos étnicos, ni en las primeras décadas del nuestro como símbolos de identidad nacional» (*Las culturas populares* 80). A la vez que se modifican profundamente las condiciones de todo tipo de la producción artesanal, se produce un fenómeno de resignificación o resemantización que se pone al servicio, ahora, de una sociedad global. A lo que asistimos, pues, a través de la constatación de estas realidades, es a la implantación de una política hegemónica que no es otra que la de la burguesía:

Su interés por la artesanía —escribe el antropólogo argentino— no es únicamente económico, no se reduce a atenuar la miseria campesina, las migraciones y proporcionar ganancias fáciles a los intermediarios; busca también efectos políticos: reorganizar el sentido de los productos populares, de sus instituciones —la casa, el mercado, la fiesta— para subordinarlos a la ideología dominante (120).

El punto de vista de García Canclini, determinado por un enfoque marxista de raíz gramsciana, le lleva a plantear los fenómenos culturales como resultado de una lucha por la hegemonía social y su manifestación en la cultura. Desde este enfoque metodológico se entiende su propuesta para construir una cultura contrahegemónica, que pasa no solamente por «rescatar» la cultura popular, evitar que se pierdan las leyendas, las artesanías y las fiestas» (121); es fundamental que todo ese patrimonio sea asumido por los diversos sectores populares que integran lo subalterno (desde los grupos urbanos hasta los indígenas) como símbolos identitarios que coadyuven a una cohesión social. Si esta propuesta se concibe es desde la convicción que muestra el autor de que es necesario que las clases populares adquieran un protagonismo social a favor de sus intereses, que se enfrente a los controles económicos y culturales de la clase hegemónica.

No creemos exagerar si decimos que los análisis de García Canclini anteriormente esbozados sufrieron una reconsideración importante en textos posteriores, sobre todo cuando el autor centra su atención en los procesos crecientes de hibridación y se muestre receptivo al fenómeno del multiculturalismo. Visiones tan tajantes y enfrentadas como las expuestas anteriormente, que parten de la base de que cada clase establece su identidad autónomamente, se ven ahora matizadas, atendiendo a una redefinición de la cultura en la que se hace valer nuevos soportes metodológicos como son los aportados por Baudrillard en su *Crítica de la economía del signo*. Precisamente, para García Canclini la cultura entendida como proceso social cambiante tiene en la artesanía un ejemplo muy clarificador. En sus orígenes es un producto indígena o campesino, pero la apropiación que hacen de ella otros grupos sociales (urbanos, turistas, etc.) le confiere una función distinta y, por tanto, nuevos significados. Este fenómeno ya había sido reconocido con anterioridad, pero ahora se explica de forma tal que se aleja de cualquier fundamentalismo identitario. «No hay que pensar –añade el autor– que se ha degradado el sentido de la artesanía. Cambió de significado al pasar de un sistema cultural a otro, al insertarse en nuevas relaciones sociales y culturales». Y a esta conclusión llega porque «no hay razones para pensar que un uso sea más o menos legítimo que otro. Con todo derecho cada grupo social cambia la significación y los usos» (*Cultura y comunicación* 36).

Lo indígena y su especificidad en el contexto de la cultura popular

La cultura indígena, como la mestiza o la de las clases suburbanas, se inscribe dentro del conjunto de manifestaciones subalternas que engloban la cultura popular latinoamericana, sin embargo, algunos autores han profundizado en su particularidad y en su carácter orgánico. Así, Adolfo Colombres considera el arte indígena como un modelo superior y lo es por «su mayor coherencia simbólica, que favorece el análisis comparativo y la búsqueda de la especificidad» (*Hacia una teoría del arte* 19). Estas condiciones no significan para el autor citado caer en un análisis reduccionista que olvide la aportación de las demás manifestaciones de los otros grupos populares, aunque, interesado como está en la definición de una teoría americana del arte fundada en la contribución del arte popular, la aportación indígena se vuelve indispensable porque permite distinguir con mayor nitidez la concreción simbólica de sus formas.

Sobre este tema son muy elocuentes las aportaciones de los críticos Ticio Escobar y Mirko Lauer. No es casual la circunstancia de que ambos vivan en países (Paraguay y Perú) con segmentos de población indígena muy importantes. Seguramente esta realidad explica el peso que este asunto tiene en muchos de los escritos de ambos autores. En su ya citado estudio sobre el arte popular, Ticio Escobar se adentra en la significación de la función estética en la cultura indígena, un mundo en el que la importancia de lo visual no puede explicarse únicamente por razones meramente utilitarias:

Sería absurda la importancia concedida a lo visual sin la existencia de una verdadera fruición en el indígena, que ornamenta su cuerpo con cuidado y produce objetos y representa situaciones cuyas formas tienen un desarrollo mucho mayor que el requerido por las necesidades puramente rituales o instrumentales («El mito del arte...» 108).

Por supuesto que este disfrute de la belleza no implica paralelismo posible entre el arte indígena y el arte culto y su autonomía formal, pues, como ya vimos con anterioridad, cuando hablamos de la artesanía, el primero actúa como indispensable mediador simbólico de la realidad social. «Por eso –añade Escobar– las formas artísticas fundamentales, las más significativas y ajustadas, son las que están mejor insertas en la médula socioétnica compuesta por las principales funciones religiosas, sociales y económicas» (109). El ejemplo por antonomasia de esta íntima relación entre arte y cometido social es el de las celebraciones ceremoniales, experiencia máxima del arte indígena, donde confluyen elementos visuales, la danza, la música y la representación, a modo de una gran obra de arte total. ¿Qué sucede, sin embargo, cuando en los inevitables procesos evolutivos las sociedades indígenas pierden su autenticidad originaria? El autor adelanta una primera respuesta a esta pregunta llena de visión pesimista, pues los fenómenos de desestructuración «carcomen muchos de los contenidos originales y vacían progresivamente las correspondientes formas expresivas hasta debilitarlas y convertirlas en signos huecos y dispersos» (109). Pero esta visión, que parece definitiva, solamente es asumible si, como explica el crítico paraguayo, coincidimos con el convencimiento romántico según el cual lo indígena, como en general lo popular, se considera un mundo estático, detenido en el tiempo y sin posibilidades de cambio. La realidad es otra, como se ha podido comprobar en la evolución de la cultura indígena desde los inicios de la época colonial. Lo que se constata a lo largo de los siglos, al contrario, es una gran capacidad de adaptación formal a los cambios, como corresponde a un proceso vivo en confrontación continua con las circunstancias históricas. «Cuando es la propia comunidad –añade el crítico– la que selecciona los elementos a ser mantenidos, incorporados o suplantados, por más chocante que parezca el proceso de aculturación, el mismo será solucionado con naturalidad y dejará formas bien resueltas» (159).

En su ya citado libro *Crítica de la artesanía*, Mirko Lauer se aproxima al significado del indigenismo como paradigma cultural enfrentado al concepto establecido de modernidad. Se trata, para el crítico peruano, de comparar dos realidades culturales que son asimétricas en sus valoraciones y entre las que existe una relación problemática que no hace sino certificar la situación de dependencia y dominación que ha soportado América Latina desde los inicios de la colonización. Entendido como una manifestación no evolutiva de la cultura y fijada a un repertorio de formas inamovibles, el indigenismo choca con la idea de progreso inherente a la modernidad. Esto es, el indigenismo se presenta como un impedimento que imposibilita, en el contexto latinoamericano, el desarrollo pleno de la modernidad de acuerdo con las pautas establecidas en Occidente. El indigenismo así concebido fue el que sirvió

de base para el desarrollo de los nacionalismos populistas latinoamericanos, en la primera mitad del siglo xx, un modelo político que se mostró incapaz de asumir una auténtica modernidad que fuera alternativa a la impuesta desde los sectores del capitalismo dominante. Por eso, el indigenismo renovado que Lauer defiende «no sería el socio de la modernidad capitalista en la conservación del pasado, sino un competidor en la lucha por construir un futuro socialista» (*Crítica de la artesanía* 123). Esta apuesta por una modernidad indígena que se contrapone a la modernidad imperante (que ahora se identifica con el capitalismo, pero que antes fue la impuesta por el feudalismo español), implica «el desarrollo de una conciencia crítica como componente fundador de cualquier identidad cultural» (123), una conciencia crítica que pasa por elaborar toda una estrategia simbólica que se replantee lo que significa el indigenismo, tanto desde su interior como desde fuera.

Lo popular y la conformación de una teoría latinoamericana del arte

La cuestión de la identidad es uno de los grandes temas que ha obsesionado a la crítica artística latinoamericana en la era moderna, un tema que supera los límites de lo nacional y se plantea también en términos continentales como supraidentidad. Se teoriza y polemiza sobre lo que es específicamente latinoamericano, más allá de las grandes diferencias que pueden existir entre los distintos países. Desde luego, la razón de tanta controversia en torno a la identidad en América Latina tiene que ver con su convulsa historia, en la que están presentes la colonización, la pervivencia de pueblos indígenas y la llegada de esclavos africanos, fenómenos que han propiciado procesos de entrecruzamientos complejos. Como apunta el crítico cubano Gerardo Mosquera:

dentro de esta heterogeneidad, el latinoamericano ha tenido siempre que preguntarse quién es, simplemente porque es difícil saberlo [...] El latinoamericano se confunde entre Occidente y no Occidente porque participa de ambos «genéticamente». No ha conseguido asumir su «inautenticidad», por lo que necesita afirmarse mediante relatos que lo ontologicen (32).

La irrupción de la postmodernidad y la quiebra de los discursos lineales y teleológicos han trastocado muchos de los presupuestos de partida con los que se había estudiado hasta ese momento, todo lo concerniente a lo identitario en el mundo del arte. Bien puede decir Ticio Escobar a este respecto que «las identidades no solo aparecen hoy desprovistas de espesor metafísico, también lo hacen despojadas de aura épica. Si ya no existen identidades esenciales, tampoco existen ya identidades motores-de-la-historia o responsables de sus grandes causas» (*El arte fuera de sí* 53).

Los textos que analizamos a continuación, sin embargo, responden a una orientación que podemos calificar todavía de moderna, pues en ellos se insiste en una visión integradora de lo latinoamericano, proponiendo interpretaciones para un pensamiento visual propio, o bien tratando de definir una teoría latinoamericana del arte, que puede abrirse incluso a una categoría superior que englobe América

Latina, como es la del Tercer Mundo. En cualquier caso, la presencia de la cultura popular en estas propuestas es absolutamente determinante.

Entre los autores preocupados por estos enfoques está, sin duda, Juan Acha, quien ya a mediados los setenta advertía respecto a la necesidad de crear un pensamiento visual latinoamericano que fuera independiente:

Sabemos que tal pensamiento ha de surgir de la misma realidad psicosocial. Sin embargo, en ninguna parte hemos tomado una actitud ecoestética que nos dé cuenta de la interrelación de los cambios ecológicos con la sensibilidad colectiva; la única actitud capaz de marcar derroteros artísticos que de veras sean nuestros («La necesidad latinoamericana...» 73).

Para el crítico peruano, la redefinición de lo latinoamericano no podía ser más que el resultado de la interacción compleja entre arte y colectividad, lo que «presupone mecanismos de rechazo y aceptación, descubrimientos e invención, educación y propaganda, con sus intermediarios (Estado, grupo dominante y el cultural)» (79). En este sentido, interesa aquí señalar la posición de lo popular en esta reordenación de lo artístico en busca de su perfil latinoamericano. Acha entendía que la sensibilidad colectiva y tercermundista, en la que se integra lo popular, estaba negativamente afectada por la influencia de los medios de masas, situación que debía superarse a partir de nuevas proposiciones artísticas que suponen una corrección y renovación. Esta renovación no podía identificarse con el populismo demagógico «desde el momento en que partimos del gusto popular para ver cómo la obra de arte puede cambiarlo, y no al revés: partir de la superioridad de la obra de arte, para llevarla al gran público o acomodar la obra al gusto popular» (68).

En un texto posterior, escrito para el catálogo de la Bienal de La Habana de 1989, Acha profundizó en los problemas de la cultura estética popular latinoamericana y su situación en el espacio de la sociedad tercermundista, siempre desde un posicionamiento ideológico marxista. Para el crítico, la cultura popular se encontraba en una encrucijada en la que se veía lastrada por su subordinación a la cultura hegemónica y la influencia cada vez más poderosa que en ella ejercían los medios de comunicación de masas. Se trataba de romper con el inmovilismo secular y precapitalista que había caracterizado a la cultura popular, para situarla en una dinámica evolutiva de progreso que tuviese como meta final la sociedad socialista. Por eso se hacía urgente una definición precisa del sistema de valores estéticos que la particularizaban, tarea que el crítico resuelve considerando una serie de aspectos esenciales, entre los que destaca, por su importancia, el que se refiere a las relaciones que se establecen entre lo que él denomina isótopos estéticos (versiones de la sensibilidad popular sobre categorías estéticas como belleza, dramaticidad, etc.) y las afectividades:

Sería de suma importancia conocer cómo las categorías estéticas y las afectividades operan en el individuo junto a las ideologías dominantes o con nuestra tendencia a favor de la clase hegemónica o de la popular [...] El día que conozcamos estas relaciones, habremos dado con los mecanismos escondidos de las artes como ma-

nipuladoras o persuasoras en beneficio de la clase hegemónica (Acha, «Tradición y contemporaneidad...» 29).

Puesto que la influyente industria cultural maneja la producción de los bienes estéticos y su distribución a través del control de las multinacionales, Acha se preguntaba cómo elaborar una política de consumo crítico que fuera favorable a las clases populares y sus intereses tercermundistas; «Se trata –aclaraba– de producir medios intelectuales de consumo para distribuirlos y lograr una asimilación crítica de los mensajes de la industria cultural y de la cultura hegemónica actual» (29). Si el socialismo era lo que situaba en la meta de esta política de consumo crítico, entonces el objetivo de esta no podía ser otro que el de «formar conciencia de clase y despertar el espíritu revolucionario» (30).

En un texto posterior, publicado un año después de su muerte, el crítico peruano profundizó nuevamente en la cuestión de lo popular en un marco en el que lo prioritario era una indagación en torno a la identidad latinoamericana y las dificultades para concretar una auténtica autodeterminación estética. Si algo se agradece en este texto de Acha, es su preocupación por una sistematización que permite clarificar su pensamiento y contrastarlo en un contexto cultural en el que los grandes paradigmas de la modernidad han entrado en una crisis incontestable. Para Acha, sin embargo, el esquema de la cultura estética latinoamericana sigue respondiendo, de acuerdo con su visión materialista, a la doble división entre estética hegemónica y popular. En cualquier caso, la ansiada autodeterminación estética solamente era factible a través de la consecución de una «soberanía conceptual» a la que se llegaría mediante los «conocimientos científicos del arte». Estábamos, por tanto, ante una reafirmación en unas convicciones que el crítico había reiterado en textos previos, aunque aquí no se manifiestan con una orientación tan marcadamente política. Los dos mundos estéticos, el hegemónico y el popular, coexisten, «cada una con un diferente sistema de valores; valores que son las categorías estéticas en su condición de sentimientos y, a la vez, de conocimiento, a saber: belleza y fealdad, dramaticidad y comicidad, lo sublime y la trivialidad, la tipicidad y lo nuevo» (*Aproximaciones* 70). A diferencia de la cultura hegemónica, que se basa en valores como la belleza o el naturalismo, la popular se relacionaba con otros como la comicidad, la trivialidad, lo grotesco y, sobre todo, el sentimiento de lo dramático. En cualquier caso, «los sentimientos estéticos no actúan solos, ni son los únicos cuando elegimos algo por nuestro gusto. Existen otros sentimientos, a saber: los religiosos, los afectivos, los ético-políticos y las ideologías que inadvertidamente actúan como valoraciones de la clase dirigente por lo general» (70).

También para Adolfo Colombres resultaba perentorio, en los inicios de la última década del siglo xx, el concretar un pensamiento visual latinoamericano con claros fundamentos en el arte popular, aunque alejado de «esencialismos ahistóricos» como los que habían servido para sustentar los populismos nacionalistas de muchos países. Puesto que es el arte popular el que se toma como referencia, había que reivindicar su

función simbólica, desplazada por la función puramente estética del arte culto. «Las asociaciones utilitarias —escribía el antropólogo argentino— no pueden ser vistas como un yugo dentro de una teoría latinoamericana del arte, al igual que las religiosas, mágicas, políticas y otras que Occidente considera extraartísticas. Debemos ir hacia sus manifestaciones con una actitud permeable y receptiva» (*Liberación y desarrollo* 14). Para hacer factible este propósito, tanto el mito como el rito se revelaban como fuentes primordiales para una resignificación de lo popular que atendiese a la realidad actual y se alejase de las visiones intemporales. Otros aspectos, como los que atienden a lo solidario, o a lo colectivo en detrimento de lo individual, así como a los «mecanismos de alienación y desalienación» del orden simbólico, servirían también para ir perfilando el esquema básico de esta teoría americana del arte. Tampoco se podría descuidar la importancia debida a la acción artística por encima de la obra, ni valorar en exclusiva la función estética, «defendiendo la polifuncionalidad de las obras, especialmente en el campo popular. El contenido estético podrá ser así exclusivo, agregado a lo utilitario (como el diseño industrial, por ejemplo) o subordinado a otra función (religiosa, mágica, política, etc.)» (27). Toda esta batería de razonamientos en pos de un pensamiento visual propio respondía, según Colombres, a un propósito de afianzamiento de una modernidad nueva, distinta de la modernidad occidental y hegemónica, ahora en crisis profunda. Como ocurre con Juan Acha, el autor argentino no parece especialmente atraído por la teoría postmoderna, aunque su crítica reviste matices destacables. La postmodernidad la entendía como «una nueva forma de vanguardia, otra moda intelectual, una total despreocupación por el destino de nuestros pueblos para liberarse del más puro hedonismo» (29). No obstante, la atención que en aquella se prestaba a algunos asuntos, como el de las minorías étnicas y sociales y sus tradiciones silenciadas por el colonialismo, parecía ir en la misma dirección que apuntaba su proyecto para una teoría artística latinoamericana.

También veía Mirko Lauer, en el panorama artístico latinoamericano de final de siglo, cuestionamientos serios a lo moderno. Se desconfiaba ahora de las orientaciones eurocéntricas que habían impuesto un concepto de modernidad que implicaba la aceptación de un retraso en las dinámicas artísticas latinoamericanas, en relación con los modelos europeos y norteamericanos; también una postergación de lo local y lo tradicional, que no encajaban en esa búsqueda de una continua adaptación a la novedad foránea. Por ello, había que reformular las relaciones entre tradición y una modernidad en crisis, pues lo que era cierto para el crítico peruano es que las formas artísticas populares tenían un espacio propio en el mundo contemporáneo, un espacio que no era estático, sino que estaba en transformación, como se podía ver en los cambios introducidos en las artesanías. Estos cambios «no constituyen una disolución dentro del arte y la industria, sino un cambio dentro de las culturas

dominadas, que se han transformado ellas mismas, sin afectar su identidad básica»³ («Notes on the Visual Art...» 331, la traducción es mía). Se trataba, por tanto, de reafirmar los valores de lo popular en detrimento de las teorías que en esta época defendían la hibridez cultural. Es más, cabría hablar incluso de una modernidad popular en ciernes, que no sería propiamente proletaria. Le interesaba a Lauer señalar que este fenómeno era algo reconocible tanto en la cultura latinoamericana como en general en la tercermundista. De hecho, es en clave tercermundista como debemos entender su propuesta en torno a una noción de identidad que parte del reconocimiento del fenómeno de la pobreza, siguiendo así una idea del crítico brasileño Mario Pedrosa. A este propósito escribía Lauer:

Este concepto de pobreza como llave de nuestra identidad nos lleva finalmente al centro de nuestros análisis de las artes visuales en el Tercer Mundo. El propósito es establecer cómo nuestras infinitas variedades de pobreza afectan a la producción, distribución, consumo y representaciones visuales⁴ (330, la traducción es mía).

Esta propuesta respondía plenamente a una nueva situación cultural en la que se discutía la autoridad de los centros hegemónicos para validar la obra artística y se planteaba la consideración de una «relación horizontal entre distintas formas de arte a través del Tercer Mundo». Es decir, se abría ahora «un periodo de reconocimiento mutuo de las artes visuales de los países pobres, creando una gran conciencia de la variedad de las artes visuales»⁵ (331, la traducción es mía), tarea que estaba todavía en gran medida por desarrollar y en la que la teoría social del arte debería involucrarse.

NUEVAS PERSPECTIVAS DE LO POPULAR EN LA ERA DE LA GLOBALIZACIÓN

Un nuevo repertorio de términos (globalización, desterritorialización, hibridez, etc.) ha invadido el discurso de la crítica de las últimas décadas, confirmando que nos hemos adentrado en un nuevo ciclo en la historia de la cultura contemporánea que requiere otros enfoques interpretativos. En gran medida, la naturaleza de estas novedades se ha esbozado en los epígrafes anteriores de este trabajo; corresponde ahora profundizar en el alcance de algunos de estos conceptos en relación, siempre, con la cultura popular.

De todos ellos, el de globalización es sin duda uno de los más controvertidos y de los que ofrece una mayor variedad de significados, posiblemente por su origen

³ «[...] do not constitute just a dissolution into art or industry but a change within dominated cultures that have transformed themselves without affecting their basic identity».

⁴ «This concept of poverty as the key to our identity takes us finally to the centre of our analysis of visual arts in the Third World. The aim is to establish how our infinite varieties of poverty affect visual production, distribution, consumption and representation».

⁵ «a period of mutual recognition of the visual arts of poor countries must take place, creating a greater awareness of the variety of our visual arts».

espurio. Alude, desde luego, a un fenómeno que supera el ámbito de lo cultural y lo artístico, por su dimensión económica y política. Por lo general se asocia con la expansión del capitalismo occidental como modelo económico único por todo el mundo, con todo lo que esto conlleva en el terreno de la cultura. Gerardo Mosquera, que ve sus orígenes en la era de los descubrimientos, explica que lo que se teme de la globalización en su fase actual es una «radicalización planetaria hacia una suerte de cultura internacional homogeneizada, lanzada desde los Estados Unidos. Esta tendencia acabaría eliminando las tradiciones locales como reservorios de identidad». Sin embargo, el mismo autor se encarga de aclararnos que sobre la globalización existen también otras opiniones que «consideran que asistimos a la explosión de las identidades locales y la consiguiente fragmentación de las identidades» («Islas infinitas...» 124). Es este un tema, por tanto, que ofrece muchas perspectivas y sobre el que la crítica no ha mostrado siempre posturas coincidentes. Pero ¿qué papel juega lo popular en un mundo globalizado? Según el crítico cubano, la globalización nos muestra un escenario plural, nada homogéneo, fruto de la interacción entre la metacultura occidental y la variedad de manifestaciones culturales del mundo. Y es que, si bien es cierto que es ahora cuando más influencia tiene la cultura occidental en su expansión, también es verdad que el propio proceso en sí, caracterizado por una acentuación de los intercambios de todo tipo, facilita una apertura de lo local al exterior, con la consiguiente alteración de su dimensión social originaria. Mosquera habla de una «difusión internacional de lo local periférico» al referirse a esta situación, y pone como uno de los ejemplos posibles el de los objetos cuya fabricación está pensada para vender fuera de su lugar de origen o al turismo, esto es, las artesanías o los «*souvenirs*». El hecho de que algunas de las artesanías de mayor interés no procedan de los fondos preexistentes aportados por la cultura popular, sino que son creadas pensando en su venta al turismo, acentúa aún más el carácter globalizante de estos productos. Por otro lado, las diversas formas de abordar la producción de estas artesanías en el mundo desvelan estrategias distintas en su concepción, sin abandonar por ello su ligazón con la tradición. Así:

las artesanías globales del Este asiático también son «tradicionales», si vinculamos la tradición a elementos precoloniales. Corresponden a tradiciones activadas hacia la tecnología y el «universalismo» global, abriendo camino a una postoccidentalización. Por el contrario, las artesanías mexicanas o peruanas corresponden a tradiciones activadas hacia el «*handmade*» y la diferencia local en calidad de factor exportable. Pero todas, con distintos roles, entran en el mercado global (137).

Los ejemplos descritos por Mosquera nos hablan no solamente de la pervivencia de lo popular y lo local en la era de la globalización, también de su transformación en virtud de una nueva situación creada por las nuevas condiciones económicas, sociales y políticas. García Canclini pone el acento en un nuevo concepto, «glocalización», para referirse a la interdependencia entre lo global y lo local. Su opinión es que carece de sentido plantear dicha interrelación como:

un listado de triunfos globalizadores, ni [tampoco como] la recolección de resistencias que limitaría su éxito o anunciaría su fracaso. De acuerdo con lo que ahora sabemos de la globalización, parece mejor concebirla como un proceso con varias agendas, reales y virtuales, que se estaciona en fronteras o en situaciones translocales, y trabaja con su diversidad (*La globalización imaginada* 51).

La lógica de esta realidad, así descrita, no es otra que la del propio capitalismo, cuya expansión global no va en una sola dirección, pues, si bien propende a la homogeneización, por otro lado necesita de la diversidad para la consolidación de sus intereses transnacionales. Coincide Ticio Escobar con este diagnóstico, pues para él la globalización necesita tanto propagar determinados códigos universales como impulsar también la diversidad, aunque esto se haga con una intención manipuladora. No cabe por tanto hablar de homogeneización de las identidades, aunque sí de la transformación de lo local en estos procesos: «El desplazamiento de lo local introduce nuevas matrices de identidad, configuradas cada vez más por factores transestatales (la tecnología y el mercado) antes que por identificaciones basadas en la pertenencia a la comunidad o la Nación» (*El arte fuera de sí* 78). El balance de Escobar, no obstante, está lleno de precauciones, pues los posibles beneficios de la globalización no se manifiestan por igual en todos los territorios y son reconocibles nuevas exclusiones y desigualdades.

A la globalización se asocian términos como fragmentación, nomadismo, des-territorialización e hibridación, que son claves para entender los fundamentos de la teoría postmoderna. Todos ellos designan aspectos de una misma realidad que la globalización ha impulsado y que revela hasta qué punto el panorama cultural se ha complicado, pese a la mejora –o quizás por ello– de las comunicaciones de todo tipo y el aumento exponencial de la información:

¿Cómo es posible pensar la cultura en términos planetarios y, simultáneamente abjurar de las totalidades y celebrar el fragmento? El internacionalismo moderno asume la necesidad de explicaciones omnicomprensivas; la globalización no. Tiene las redes de información y los mercados transnacionales a lo largo y ancho del planeta. Y al mismo tiempo proclama su respeto a lo pluricultural y su apego a lo diferente (*El arte en los tiempos globales* 186).

De los conceptos citados, el de hibridación es el más importante. García Canclini la define como «procesos socioculturales en las que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras» (García, *Culturas híbridas* 14). La hibridación supone una forma distinta de organizar la elaboración y circulación de los bienes simbólicos, lo que se explica por la incidencia que ahora tiene en la sociedad el desarrollo de la tecnología y las comunicaciones, sin olvidar la influencia de los movimientos migratorios. Aunque todas estas circunstancias no cabe más que vincularlas al escenario de la globalización, no debe olvidarse que fenómenos de hibridación se han dado con anterioridad en América Latina, sobre todo a raíz de la conquista y colonización de este territorio

por los europeos. Una de las consecuencias fundamentales de las transformaciones que conlleva la hibridación del mundo global es que ahora asistimos a un claro cuestionamiento del concepto de identidad tal como se había entendido a lo largo de la era moderna. Como comenta el mismo autor, resulta difícil sostener la idea tradicional de identidad cuando las fronteras nacionales se vuelven más permeables y el mundo urbano y el campesino pierden la nitidez de sus elementos distintivos. En realidad, la hibridación «no solo clausura la pretensión de establecer identidades «puras» o «auténticas». Además, pone en evidencia el riesgo de delimitar identidades locales autocontenidas, o que intenten afirmarse como radicalmente opuestas a la sociedad nacional o la globalización» (17).

Desde luego, la relevancia que para lo popular tiene todo esto es incuestionable y ya algo hemos adelantado en apartados anteriores. Aunque no se puede negar la persistencia de formas tradicionales, impulsadas sobre todo por fuerzas nacionalistas o populistas que en América Latina han tenido, históricamente, mucha fuerza, la nueva realidad que se va imponiendo en el último tramo del siglo xx es el de la hibridación cultural. «Cada vez más –escribe Ticio Escobar– las lindes entre el arte popular, el arte culto, o el de masas, se encuentran confundidos y alterados, cruzados por identidades híbridas y animados por voces mezcladas» («Acerca de la modernidad...» 119). Probablemente sea el terreno del arte el más propicio para constatar el alcance de estas transformaciones sociales y culturales y su repercusión en lo popular. García Canclini, que es inevitablemente el autor de referencia en este tema, esboza un escenario en el que el arte culto:

[...] se produce dentro de un campo atravesado por redes de dependencias que lo vinculan con el mercado, las industrias culturales y con esos «referentes primitivos» y populares que son también la fuente nutricia de lo artesanal. Si quizás el arte no logró nunca ser plenamente kantiano –finalidad sin fin, escenario de la gratuidad– ahora su paralelismo con la artesanía y el arte popular obliga a repensar sus procesos equivalentes en las sociedades contemporáneas, sus desconexiones y sus cruces (*Culturas híbridas* 227).

En consecuencia, no tiene mucho sentido en este contexto hablar de autonomía plena del arte y seguir pensando en colecciones independientes. El mismo concepto de colección también requería una revisión con relación al arte popular, sobre todo teniendo en cuenta que el folclore tiene su razón de ser en el coleccionismo de objetos de uso popular que se querían preservar, temiendo su desaparición por el avance del mundo moderno. La paradoja es que «hoy las vasijas, las máscaras y los tejidos se volvieron «artesanías» en los mercados urbanos» (8). Es más, las piezas que se elaboran en los territorios más alejados, selváticos o serranos, se podían encontrar en las tiendas especializadas de artesanías en ciudades como México o Acapulco. De modo que, en contra de lo que pudo pensarse y se seguía defendiendo desde determinados sectores todavía en los años setenta, el arte popular no solamente no estaba en peligro de desaparición, sino que lo que confirmaban los datos era un aumento

de número de artesanos en distintos países latinoamericanos a finales de siglo xx. Razones tanto económicas como políticas explicaban esta realidad.

A modo de conclusión, García Canclini nos advierte que los hondos cambios de todo tipo acaecidos en las sociedades latinoamericanas de fin de siglo inciden en los ámbitos del arte culto y popular, afectando a sus autonomías y desdibujando sus límites pero sin que esto suponga su desaparición. En todo caso, asistimos a un proceso de homogeneización según el cual «las tradiciones de producción y circulación de bienes simbólicos que agrupamos bajo los mimbres de culto y popular son procesos dinámicos que tienden a convertirse en dimensiones internas de una cultura visual, literaria y musical generalizada». En esta cultura homogeneizada por la industria, sin embargo, conviven las distintas identidades con las que se identifican los sujetos sociales, «siguen manifestando sus códigos de representación y sus estilos narrativos» (20).

¿Hasta qué punto la hibridación y otros aspectos socioculturales relacionados, como la fragmentación o la desterritorialización, entre otros, se han visto revisados o matizados por lo que se refiere a su alcance real en una sociedad compleja y cambiante como la actual? En su libro *Diferentes, desiguales y desconectados*, García Canclini explicaba cómo se hacía necesario estudiar la fragmentación y el nomadismo desde un lado crítico que fuese más allá de los límites que los propios hechos señalaban. «Quedarse en una visión fragmentada del mundo –escribía– aleja de las perspectivas macrosociales necesarias para comprender e intervenir en las contradicciones de un capitalismo que se transnacionaliza de modo cada vez más concentrado» (22). La reflexión en torno al nomadismo iba en la misma dirección, pues la apertura de fronteras y el auge del libre comercio habían traído no solo una nueva reordenación económica, sino también inseguridad laboral, alteraciones del medio ambiente y fuertes migraciones. Incluso, su visión se vuelve pesimista con los resultados del multiculturalismo, pues «entendido como programa que prescribe cuotas de representatividad en museos, universidades y parlamentos, como exaltación indiferenciada de los aciertos y penurias de los que comparten la misma etnia o el mismo género, arrincona en lo local sin problematizar su inserción en unidades sociales complejas de gran escala» (22).

Por su parte, Ticio Escobar también ha mostrado sus reticencias frente a las explicaciones que algunos han dado de la hibridez y la fragmentación. Por lo que se refiere a la primera, lamenta este autor cómo se ha fomentado, sobre todo desde los Estados Unidos, lo que él denomina una «sustantivación de la hibridez» que resulta realmente equívoca, pues «abolidos todos los lindes interculturales, entremezclados todos los símbolos, el panorama global es concebido como un enorme revoltijo, una nueva totalidad en cuyo enmarañado interior resulta imposible identificar señas de identidad alguna» («Acerca de la modernidad...» 119). Por otra parte, la «absolutización del fragmento» se entiende en un contexto en que se prodigan los particularismos de género, etnia, orientación sexual, etc., y queda arrumbada la idea ilustrada de la emancipación universal. «Por eso, encerradas en sí, las posiciones que exaltan la fragmentación y la consideran una categoría autosuficiente, terminan promoviendo

la desarticulación de las demandas particulares y estorbando la posibilidad de que compartan ellas un horizonte común de sentido» (119).

La desconfianza de Escobar, en cualquier caso, no alcanza los niveles manifestados por Adolfo Colombres en sus comentarios sobre estos temas, que él relaciona especialmente con la cultura popular. El antropólogo argentino entendía que la evolución de esta (mediante procesos de selección y adaptación) en la sociedad contemporánea no podía ser a costa de sus señas de identidad ni de su autonomía, y por tanto veía del todo rechazable los intentos por vincularla a fenómenos como el de la hibridez, que no le merecían ningún crédito. En realidad, si con algo había que relacionar la hibridez, según Colombres, era con lo *kitsch*, puesto que «se trata más bien de una mezcla anodina, estéril, infame, realizada o promovida no por las culturas populares, sino por la cultura de masas y los medios puestos a sus servicios» (*Teoría transcultural del arte* 161). Lo híbrido, por tanto, se identificaba, por encima de otras consideraciones, con una banalización de la cultura contemporánea, que destruye las formas culturales articuladas y las pone al servicio del consumo indiscriminado. Había que buscar una manera de contrarrestar estas tendencias culturales tan poderosas a través de una recomposición de las identidades que permitiera concentrar lo disperso a través de una recuperación y fortalecimiento de la memoria: «Hablar hoy de nuestra emergencia civilizatoria es refundar una memoria unificante, capaz de acabar con esa fragmentación a la que aludimos y devolver sentido a un mundo desertificado por la cultura de masas, que es la cultura de la globalización» (151).

REFERENCIAS

- Acha, Juan. «La necesidad latinoamericana de un pensamiento visual independiente». *Ensayos y ponencias latinoamericanistas*. México: Galería de Arte Nacional, 1984. 57-73. Medio impreso.
- . «Tradición y contemporaneidad en el ambiente del Tercer Mundo» (su descripción y sus tres problemas principales). AA.VV., *Tercera Bienal de La Habana*. La Habana, 1989. 25-34. Medio impreso.
- . *Aproximaciones a la identidad latinoamericana*. México: UAEM/ UNAM, 1996. Medio impreso.
- Colombres, Adolfo. *Liberación y desarrollo del arte popular*. Asunción: El Museo del Barro, 1986. Medio impreso.
- . «Folklore, cultura popular y modernidad». *Sobre la cultura y el arte popular*, Buenos Aires: Ediciones del Sol, 2007.
- . Prólogo. *Hacia una teoría americana del arte*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1991. Medio impreso.
- . *Sobre la cultura y el arte popular*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 2005. Medio impreso.

- Escobar, Ticio. «El mito del arte y el mito del pueblo». *Hacia una teoría americana del arte*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1991. 85-181. Medio impreso.
- . «Acerca de la modernidad y el arte». *Casa de las Américas* 214 (1999). 112-20. Medio impreso.
- . *El arte fuera de sí*. Asunción: FONDEC / CAV, El Museo del Barro, 2004. Medio impreso.
- . *El mito del arte y el mito del pueblo*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2008. Medio impreso.
- Espinosa Delgado, Magaly. «El espacio de lo cotidiano y el sabor del etnos: estudios culturales latinoamericanos en la producción simbólica de lo «diferente»». *La identidad iberoamericana: modernidad y posmodernidad*. Coords. Kevin Power y Fernando Castro. Valencia: Dirección General de Promoción Cultural i Patrimoni Artistic, 2000. 85-103. Medio impreso.
- García Canclini, Néstor. *Arte popular y sociedad en América Latina*. México: Grijalbo, 1977. Medio impreso.
- . *Las culturas populares en el capitalismo*. La Habana: Casa de las Américas, 1982. Medio impreso.
- . *Cultura y comunicación: entre lo global y lo local*. Buenos Aires: Ediciones de Periodismo y Comunicación, 1997. Medio impreso.
- . *La globalización imaginada*. Buenos Aires-Barcelona-México: Paidós, 1999. Medio impreso.
- . *El debate posmoderno en Iberoamérica*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana «Benjamín Carrión», 2000. Medio impreso.
- . *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós, 2001. Medio impreso.
- . *Diferentes, desiguales y desconectados*. Barcelona: Gedisa Editorial, 2004. Medio impreso.
- Lauer, Mirko. *Crítica de la artesanía*. Lima: Desco, 1982. Medio impreso.
- . «Notes on the Visual Arts, Identity and Poverty in the Third World». *Beyond the Fantastic*. Ed. Gerardo Mosquera. Londres: INIVA, 1995. 327-35. Medio impreso.
- Mosquera, Gerardo. «Cocinando la identidad». *Cocido y crudo*. Madrid: MNCARS, 1994. 32-7. Medio impreso.
- . «Islas infinitas, sobre arte, globalización y cultura». *Mundialización y periferias*. Ed. Francisco Jarauta. San Sebastián: Arteleku Cuaderno 14, Diputación Foral de Guipúzcoa, 1998. 123-39. Medio impreso.

Recepción: Septiembre 2012

Aceptación: Noviembre 2012