

LA CULTURA POPULAR EN EL “JOVEN” NÉSTOR GARCÍA CANCLINI: DEL MARXISMO GRAMSCIANO AL POSMODERNISMO PROGRESISTA (1977-1982)

Popular Culture in the “Young” Néstor García Canclini: from Gramscian Marxism to Progressive Postmodernism (1977-1982)

MIJAIL MITROVIC*

Fecha de recepción: 14 de marzo de 2022 – Fecha de aprobación: 11 de octubre de 2022

Resumen:

El artículo analiza el desarrollo crítico de la noción de cultura popular a partir de los primeros tres libros de Néstor García Canclini, aparecidos entre 1977 y 1982. En el marco general de la teoría social del arte en América Latina, a la que García Canclini contribuyó junto a otros intelectuales latinoamericanos, se discuten las diversas entradas que el autor planteó de cara al análisis del arte y de las artesanías en la región, en diálogo con las teorías marxistas sobre la producción cultural. Finalmente, se contraponen lo examinado entre 1977 y 1982 con los planteamientos de García Canclini a inicios de los años noventa, momento donde se proyecta globalmente como un intelectual clave en el pensamiento posmoderno desde América Latina.

Palabras clave: Néstor García Canclini; cultura popular; hegemonía; ideología; teoría cultural.

Abstract:

The article analyzes the critical development of the notion of popular culture from the first three books by Néstor García Canclini, published between 1977 and 1982. Within the general framework of the Social Theory of Art in Latin America, to which García Canclini contributed, together with other Latin American intellectuals, it discusses the different approaches that the author proposed for the analysis of art and crafts in the region, in dialogue with Marxist theories of cultural production. Finally, the article contrasts what was examined between 1977 and 1982 with García Canclini's approaches in the early 1990s, a time when he projected himself globally as a key intellectual in postmodern thought from Latin America.

Keywords: Néstor García Canclini; popular culture; hegemony; ideology; cultural theory.

* Mag. en Antropología. Docente de la Facultad de Arte y Diseño de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú. El artículo se enmarca en el proyecto doctoral “Arte, artesanía y capitalismo: historia, crítica y reformulación de la Teoría Social del Arte en América Latina (1970-1990) para el análisis de la plástica contemporánea”. Correo-e: m.mitrovic@pucp.edu.pe

Introducción: la teoría social del arte en América Latina

Desde mediados de la década de 1970 la obra de Néstor García Canclini (*La Plata*, 1939) irrumpió en nuestra región como un desafío interdisciplinario que cuestionaba la separación entre las ciencias sociales, la historia del arte, la estética y las teorías de la comunicación. Sus primeros libros buscaron examinar críticamente la producción cultural latinoamericana así como los modos entonces vigentes de estudiarla, interpretarla y criticarla. Inicialmente propuso *socializar la crítica*, es decir, recomponer su objeto en función de las transformaciones artísticas en curso, dar cuenta del carácter sociohistórico del arte y del gusto, y “ayudar al público a ser consciente de sus condicionamientos” (1977a, p. 7). Desde aquel punto de partida, su obra avanzó hacia la conceptualización de la cultura popular como una categoría que daba cuenta de ciertas dinámicas del capitalismo dependiente latinoamericano, pero a la vez mantuvo el carácter prospectivo de sus formulaciones iniciales, anclado en el marxismo como base teórica, metodológica e ideológica de sus investigaciones.

Los primeros libros del autor aparecen en una renovada escena de la crítica de arte en la región, que se desarrolla, en buena cuenta, al interior del período abierto por la Revolución cubana en 1959, que llevó al marxismo latinoamericano a uno de sus momentos más fructíferos (Acha & D’Antonio, 2010). Juan Acha, crítico peruano radicado en México, reclamaba desde 1973 la necesidad de superar la “estética desarrollista” a través de la formulación de una nueva teoría del arte que partiera de la experiencia histórica latinoamericana (1973). En 1979, Acha publicará el primer

volumen de su monumental proyecto *Arte y sociedad: Latinoamérica*, destinado a examinar el sistema de producción artística en la región. Su búsqueda bien puede entenderse como la formulación teórica de una *economía política del arte*, centrada en la comprensión articulada de sus distintos momentos de producción, distribución y consumo.

Por su parte, el crítico peruano Mirko Lauer avanzaba en esos años hacia una crítica de la estética marxista —entendida como una “filosofía especulativa”— a partir del desarrollo de la noción de *objeto plástico*, una unidad compuesta por representación (imagen, ideología) y soporte material (relaciones sociales, técnica, determinaciones físicas) en reemplazo del uso genérico de la noción de arte (1982)¹. Aquellas categorías, así como el sistema teórico propuesto por Acha, prometían reunir en el mismo marco analítico las artes y artesanías latinoamericanas, es decir, superar, mediante el marxismo, la segmentación disciplinar entre historia del arte y estética, por un lado, y antropología y folclor, por el otro. Estos planteamientos teóricos hacían parte de lo que Lauer y la historiadora mexicana Rita Eder llamaron teoría social del arte (TSA) a inicios de los años ochenta (Eder & Lauer, 1986) en busca de una cierta síntesis entre la historia social del arte, las ciencias sociales y la crítica de arte de corte dependientista y latinoamericanista que predominó en la región entre los años sesenta y setenta (Piñero, 2019)².

Así, los libros de García Canclini *Arte popular y sociedad en América Latina: Teorías estéticas y ensayos de transformación* (1977b), *La producción simbólica: Teoría y método en sociología del arte* (2010 [1979]) y *Las culturas populares en el capitalismo* (1982) constitu-

yeron aportes fundamentales a esta nueva teoría marxista que venía configurándose entre la crítica, la historiografía y las ciencias sociales latinoamericanas, con particular intensidad entre Ciudad de México y Lima. Entre 1977 y 1982, el autor apoyaba sus estudios en una peculiar comprensión del marxismo – una que “reconocía la autonomía parcial de los campos culturales”, según lo formuló décadas después (Greeley, 2018, p. 68)–, desde la cual realizaba sus intervenciones críticas. A nivel metodológico, se distinguía de otros exponentes de la teoría social del arte por su anclaje en las ciencias sociales, lo que orientó sus reflexiones hacia la sociología y la antropología del arte, campos en los que realizó contribuciones decisivas para su desarrollo en el contexto latinoamericano.

En lo que sigue, exploraré los libros mencionados desde las preguntas de cómo García Canclini elaboró progresivamente la noción de *cultura popular* al interior del debate marxista sobre la cultura y cómo la desplegó en sus estudios sociológicos y antropológicos. Me interesa reconocer los aportes del autor al debate marxista sobre la cultura considerando las particularidades que este adquirió en América Latina entre los años sesenta y ochenta. Finalmente, discutiré el proceso que llevó al autor a la búsqueda de nuevas teorías y metodologías hacia el umbral de los años noventa, donde su perfil teórico-metodológico e ideológico se modificó sustantivamente, marcando un quiebre que separa al “joven” García Canclini de aquel hoy mundialmente conocido como una figura clave de las ciencias sociales latinoamericanas.

Arte popular y producción simbólica

A mediados de la década de 1970, García Canclini partió al exilio en México, donde se estableció y desarrollo el grueso de su obra posterior. Como lo relata Robin Greeley:

En agosto de 1976, García Canclini se vio obligado a huir de la dictadura salvajemente represiva de Argentina hacia el clima político relativamente más receptivo de México. Se encontró con un México que, para contrarrestar la imagen pública del Estado de las persecuciones de la guerra sucia, dio la bienvenida a aquellas que huían de regímenes represivos en otras partes de las Américas. [...] Fue una experiencia que lo marcó a él y a miles de sus compatriotas en Argentina y en toda América Latina, y dio lugar a un compromiso generalizado de vincular el esfuerzo intelectual con cuestiones de justicia social. (2018, p. 32)

Ya relocalizado en Ciudad de México, el autor iniciará un ciclo de publicaciones que, de diversos modos, intervienen en el debate marxista sobre la producción cultural. Dicho debate exigía situar su objeto en las coordenadas económico-políticas que permitían aprehenderlo, y no solamente desde las exigencias de la política revolucionaria, como usualmente se ha entendido la estética desde el marxismo. Inicialmente, la noción de arte está en el centro de las reflexiones de García Canclini, pero luego se desplaza hacia lo artesanal como concepto y objeto, lo que supuso una búsqueda de categorías más generales que permitieran estudiar la cultura en su conjunto.

Desde la aparición en México de *Arte popular y sociedad en América Latina* en 1977, en la editorial Grijalbo y como parte de la colección Teoría y Praxis, dirigida por el filósofo marxista Adolfo Sánchez Vásquez, García Canclini aborda el problema del carácter superestructural

del arte y su comprensión tradicional —de Lenin a Lukács, del realismo socialista soviético a los partidos comunistas latinoamericanos— como un *reflejo* de la realidad socioeconómica de la que surge. Frente a dicho enfoque, hace falta esclarecer “las relaciones de la práctica artística con la base económica” (1977b, p. 36), sostiene el autor. Ante la estética marxista, García Canclini asumirá la perspectiva de Brecht y Benjamin, quienes sostuvieron que “el arte no solo *representa* las relaciones de producción; las *realiza*” (1977b, p. 39), y la reafirmará en trabajos posteriores (2010 [1979], p. 73).

Desde ahí, el autor propone diferenciar entre “arte elitista”, “arte para las masas” y “arte popular”: el primero “privilegia el momento de la *producción*, entendida como creación individual”, y sería el que la burguesía promueve; el segundo, por su parte, “tiene por objetivos transmitir al proletariado y a los estratos medios la ideología burguesa, y proporcionar ganancias a los dueños de los medios de difusión”, y se concentra en el momento de la *distribución*; finalmente, el arte popular sería aquel “producido por la clase trabajadora o por artistas que representan sus intereses y objetivos”, y que “pone todo su acento en el *consumo* no mercantil, en la utilidad placentera y productiva de los objetos que crea, no en su originalidad o en la ganancia que deje su venta” (1977b, p. 71). Un arte, entonces, para cada momento de la economía política del capitalismo dependiente.

Sobre el carácter dependiente del arte latinoamericano, dirá que “con sólo determinar el origen hispánico, portugués, inglés o francés de los patrones artísticos adoptados [...] un historiador que lo ignorara todo sobre nosotros podría reconstruir el itinerario de nuestra depen-

dencia” (1977b, p. 98). El terreno artesanal, por su parte, revela la insuficiencia de aquel análisis de representaciones y formas, pues hace patente “el poder ilimitado de los intermediarios” que lleva a “disolver la variedad y la elaboración refinadas conseguidas mediante el trabajo milenar de culturas enteras en el primitivismo burdo y apócrifo de la moda occidental de la nostalgia” (1977b, p. 69). El poder situado en el momento de la distribución lo llevará a declarar que, finalmente, “no puede haber una política artística popular sin una reorganización radical [de su] proceso de distribución” (1977b, p. 71).

Para la filósofa venezolana Marta de la Vega, estas propuestas iniciales de García Canclini no lograban superar el reduccionismo económico que, desde entonces hasta la actualidad, levanta las resistencias al marxismo entre quienes optan por acercarse al arte desde la estética. De ahí que De la Vega sostenga que no es posible adscribir al planteamiento del autor en la medida en que este desconoce el hecho, a su juicio incontrovertible, de que “la producción artística trasciende el orden económico vigente en cada sociedad”, pues “lo económico no determina exclusivamente la totalidad de lo social” (1981, pp. 153-154). Más allá de las distancias que el propio García Canclini marcó frente a cierto modo de entender lo cultural desde el marxismo, y considerando que De la Vega ofrece una esquematización tanto de la propuesta del autor como del marxismo en sí, la reseña comentada permite constatar las dificultades de la recepción de esta perspectiva en el campo de la estética latinoamericana.

Ahora bien, mientras que el primer libro de García Canclini buscaba sistematizar teóricamente “la búsqueda de un arte popular” en América Latina anclado en “el avance de

la conciencia política y de los movimientos de liberación” (1977b, p. 10), tomando como referente diversas experiencias artísticas –el teatro de Augusto Boal, el afichismo, el cine documental de corte político–, en *La producción simbólica*, su segundo libro, aparecido en 1979 con Siglo XXI Editores, ofrece las bases para una sociología del arte. En diálogo con el trabajo de Pierre Bourdieu, García Canclini examina el campo artístico como un entramado de relaciones sociales, actores e instituciones que permiten asir el “sentido social de una obra de arte” (2010 [1979], p. 37), y analiza el caso de la vanguardia argentina de los años sesenta desde dicha óptica –como una “estrategia simbólica del desarrollismo económico”–.

Ahora la noción de “arte” queda desplazada por un “nuevo aparato conceptual” que invita a “examinar las prácticas artísticas como parte de la producción simbólica”, es decir, por su participación en “procesos de simbolización” más amplios:

Frente a las corrientes idealistas que destacan en las prácticas simbólicas sólo su aspecto activo, su capacidad de conocer y constituir lo real; frente al análisis inmanente del estructuralismo que reduce la interpretación de los mitos, las obras artísticas y todo lenguaje a su orden interno, como si fueran autosuficientes, hablaremos de las prácticas simbólicas en relación con sus condiciones materiales de producción, como formas de producción. (2010 [1979], pp. 13-14)

El campo artístico sería el lugar de una parte de la producción simbólica que, a su vez, se inserta y distingue de la producción a secas, reunidas ambas en la totalidad social (2010 [1979], p. 38). Pero, ¿qué es la “producción simbólica”? Se trata de una categoría poco definida, pero que podemos entender como un “tipo” de producción social que participa en el

proceso ideológico y se diferencia de la producción material general³. No es este el lugar para discutir los problemas que acarrea la distinción entre lo ideológico-simbólico-cultural y lo económico propuesta por el autor, pero es posible adelantar que surge al colapsar las teorías que el marxismo ha desarrollado sobre la cultura –un “modelo ideológico” que se asienta en la estética marxista y otro “modelo socioeconómico” que proviene de Benjamin (2010 [1979], pp. 68-69), según García Canclini– y la dinámica social concreta, donde ambas dimensiones operan *entrelazadas*.

En términos metodológicos, la sociología del arte de García Canclini irá de la “ubicación del arte en la estructura social”, a partir de una caracterización general de la segunda, para pasar luego a caracterizar el campo artístico y, finalmente, situar la obra particular en dicha estructura (2010 [1979], pp. 92-94). Si bien el “arte popular” no es aquí examinado ni como proceso ni como proyecto, la noción de cultura popular aparece al discutir el vínculo entre arte e ideología, en especial la hipótesis según la cual la “industria cultural” (el terreno del “arte para las masas”, siguiendo su anterior definición) opera sin fisuras. A García Canclini le interesaba recuperar el papel *activo* del público de las clases populares en la recepción del mensaje ideológico: reconocer que las clases populares lo filtran, procesan y apropian a partir de sus propios intereses de clase (2010 [1979]). En último término, si “la sociología del arte debe desembocar [...] en una teoría del poder simbólico”, y si el arte opera como un “instrumento para constituir la hegemonía de las clases dominantes y desarrollar la impugnación de las clases subalternas” (2010 [1979], p. 148), lo que empezó como una reflexión sobre la relatividad de lo estético (1977b) y la posibilidad de un

arte popular se formula aquí como un *análisis político de la producción simbólica*. Ese es el marco desde el cual García Canclini abordará, en su siguiente libro, la producción artesanal y la noción de cultura popular.

Cultura popular

En 1977, García Canclini sostuvo que un verdadero arte popular

[...] no se consigue sólo a través de la experimentación formal, ni inyectándole contenidos ideológicos revolucionarios, ni divulgándolo entre un número mayor de espectadores, ni sustituyendo los temas extranjeros por los nacionales. Lo decisivo será que nuestros pueblos asuman el control de la producción, la distribución y el consumo del arte. (1977b, p. 50)

Contra el "contenidismo" de la estética marxista y contra el criterio estadístico que entiende lo popular como lo masivo, el autor sitúa el carácter popular del arte no solamente en la extracción de clase y en los compromisos ideológicos de sus productores, sino en el proceso entero de su economía política. Sin el control de los medios de producción, de los canales y formas de distribución, y de las formas de consumo, las clases trabajadoras permanecerán ajenas a la verdadera participación en la dinámica cultural latinoamericana.

Ello lleva implícito una crítica de la noción de lo popular tal como se ha entendido en el folclor, la antropología y la industria cultural norteamericana. Frente al "criterio *metafísico*, que identifica lo popular con ciertas esencias que se supone invariables, con tradiciones, costumbres y raíces biológicas o míticas" y el "criterio *estadístico*, que define al arte como

popular por el número de espectadores que lo reciben" (1977b, pp. 107-108), planteará: "Lo que actualmente puede ayudarnos a identificar el carácter popular de una práctica artística es que sea, o represente, una propuesta solidaria a una necesidad colectiva, es decir que forme y exprese la conciencia compartida de un conflicto y contribuya a superarlo" (1977b, p. 109). Se trataría de un arte que participe del proceso de liberación y encuentre su carácter popular en dicho proceso.

Estas reflexiones se desplegarán de un modo más elaborado en *Las culturas populares en el capitalismo* (1982), libro ganador del premio Casa de las Américas (Cuba) de 1981 que presenta los resultados de una investigación etnográfica conducida por García Canclini entre 1977 y 1980 en dos zonas tarascas de Michoacán (México). Ambas planteaban escenarios diferenciados según los niveles de articulación con el mercado, el turismo y las vías y medios de comunicación. Esto permitía "analizar comparativamente la influencia de agentes externos y la evolución de unas y otras poblaciones" (1982, pp. 13-14).

En términos metodológicos, la etnografía de García Canclini se propone analizar "tanto la vida interna de los pueblos como seguir a los artesanos y sus productos hasta fiestas y mercados [...] para conocer su interacción con personas e instituciones ajenas a sus lugares de origen" y, así, "saber cómo resignifica el consumo urbano la producción material y simbólica de las culturas tradicionales" (1982, pp. 14-15). Ante los influjos de la antropología indigenista que se concentraba en la "vida interna" comunal, y de la antropología aplicada que asumía irreflexivamente el horizonte de la modernización desarrollista, este estudio se

interesaba por los procesos de articulación de los pueblos artesanos y el capitalismo como marco social predominante en México. Como lo sugirió el autor décadas después, lo distintivo de las culturas populares en el capitalismo fue explorar, “además de la función y el significado de las artesanías en la comunidad que las producía, *la migración de esos objetos* –a veces de sus creadores– cuando eran vendidas y reimaginadas en mercados urbanos y por turistas” (2007 [2002], p. 29, énfasis añadido).

Si el arte político y el campo artístico concentraron los esfuerzos previos de García Canclini, ahora la investigación se sitúa en las artesanías y las fiestas indígenas, así como en la circulación de las primeras por diversos espacios sociales que van, en breve, *del mercado a la boutique*. En aquel tránsito se captan también las transformaciones más generales en las propias comunidades indígenas que producen artesanías debido, entre otros factores, al impacto del turismo:

Michoacán, uno de los estados con mayor desarrollo artesanal y afluencia de visitantes, permite apreciar claramente el impacto del turismo: en la producción de artesanías (cambios en el volumen y diseño), la circulación (crecimiento de intermediarios, ferias, mercados y tiendas), y en el consumo (modificaciones en el gusto de la población tarasca). (1982, p. 74)

Tras constatar los más de 2 millones de turistas que visitan anualmente dicho Estado –dato oficial de 1977–, el autor agrega:

Como atracción económica y recreativa, como instrumento ideológico, la cultura popular tradicional sirve a la reproducción del capital y de la cultura hegemónica. Ésta la admite, y la necesita como adversaria que la consolida, evidencia de su “superioridad”, lugar al que se va a obtener fáciles ganancias y también la certeza de que las merecemos porque al fin de cuentas la historia desemboca en nosotros. (1982, p. 75)

El papel del Estado en estos procesos es fundamental, y en México –y, en menor medida, en el Perú– el indigenismo estableció el “arte popular” en un sentido tradicionalista como corazón de las políticas culturales estatales a lo largo del siglo XX. Al cobijo del Estado es que, finalmente, las artesanías encontraron su *segunda* inscripción estructural en el capitalismo, mientras que la *primera*, siempre siguiendo al autor, es aquella que proviene de su carácter histórico, precapitalista (1982, p. 78). Para dar cuenta de esa *doble inscripción*, hace falta estudiar los espacios en los que se hace palpable la articulación de la economía política de la artesanía, es decir, dar cuenta de los distintos momentos de su existencia social. Al ver el proceso en su conjunto, se hace patente que

No es [...] sólo la inserción de las artesanías en contextos diversos lo que representa la condición dislocada de sus productores sino la pérdida de contexto, el exilio de su espacio nativo –la vida indígena, el mercado rural– y su desplazamiento a otra escena: la cultura burguesa, la tienda urbana, el museo y la boutique. (1982, p. 101)

Expongo un breve resumen del tránsito de las artesanías. Partiendo de la unidad doméstica, el primer desplazamiento de la artesanía se da hacia la feria campesina, donde la lógica del autoconsumo cede ante la creciente dependencia de intermediarios (capital comercial, es decir, un poder que opera en el momento de la distribución). Esa es la primera escena del encuentro entre artesanía y capitalismo. Luego, viaja hacia las ciudades, donde los artesanos pagarán derechos por el uso de espacios comerciales o se dedicarán a la venta ambulatória. Ese tránsito resultará en que algunos intermediarios urbanos ganarán más poder y tendrán una “industria a domicilio” en las comunidades

indígenas (Novelo, 1976). No estamos ante la consumación de la *subsunción real* del trabajo artesanal al capitalismo, sino ante un lento proceso de *subsunción formal* en el que la burguesía, ya como Estado, ya como empresarios individuales que operan en la distribución, encuentra en la artesanía comunal una fuente de ganancia bajo diversas formas (Godelier, 1987). Ya en las ciudades, finalmente, se distinguirán productores y productos según se inserten en ferias artesanales o en galerías y museos de arte. La escisión entre economía y estética que ha establecido dos vertientes en la reflexión sobre lo artesanal encuentra su asidero social en el destino mismo de la producción.

Estos procesos le dan concreción a la idea de las artesanías como *formas deshabitadas*, fórmula con la que el pintor peruano Fernando de Szyszlo (2017) señalaba el carácter “degradado” de la artesanía, extraviada de sus funciones rituales tradicionales y convertida en mercancías. Lejos de aquel lugar común propio del altomodernismo de posguerra, García Canclini dirá que ese pretendido “desuso” es “en rigor, el paso de un uso práctico a otro decorativo, simbólico, estético-folclórico” (1982, p. 110). En las ciudades priman el *consumo suntuario* y el *consumo estético* de las artesanías, en reemplazo de su consumo práctico o ceremonial (1982). En la *boutique* las artesanías se comercializan; en el museo algunas se conservan bajo criterios históricos o estéticos; en la casa privada urbana adquieren un nuevo papel decorativo y, finalmente, en los mercados turísticos asumen su versión “paródica” o *kitsch*, a fin de ofrecerle al turista “una memoria, la nostalgia de una identidad que desconoce” (1982, p. 117).

Si los trabajos previos de García Canclini abonaron al establecimiento de una sociología

del arte, el estudio etnográfico de las artesanías en Michoacán se acerca a una antropología económica de la producción cultural y merece ser contrastado con otras tendencias presentes en dicho campo a nivel global. En esa línea, el recorrido previo no debe ser identificado con la “biografía cultural de las cosas” propuesta por Igor Kopytoff (1991), hoy harto conocida y aplicada en la antropología, que opera dentro del marco de los *regímenes de valor* teorizados por Arjun Appadurai (1991). Dichas perspectivas reclaman recuperar una “trayectoria total” de la vida social de las mercancías que “supere” la ceguera respecto del consumo que le imputan al marxismo. Al suponer que todo objeto intercambiado es susceptible de ser considerado como una mercancía, desatienden *tanto* las diversas formas (reciprocidad, redistribución, sistema de mercado) que el intercambio asume como “forma de integración” de la sociedad (Polanyi, 2014), *como* la especificidad de la noción de mercancía trabajada por Marx (1975) para dar cuenta del funcionamiento del capitalismo⁴.

Frente a aquella antropología económica neoclásica, según la caracteriza David Graeber (2018), la etnografía de la artesanía de García Canclini entiende la mercantilización como un proceso, como también lo enuncia Appadurai, pero uno *inserto en el capitalismo como modo de producción predominante*. Así, el resultado del análisis procesual de los espacios por los que discurren artesanías y productores no conduce a una borradura de la operatividad del capitalismo sobre dichos productos y personas, sino que enmarca la economía política de la artesanía como parte de un *proceso de transición* al interior de la formación social mexicana, en general, y de las comunidades indígenas, en particular. Si, como sugiere Godelier (1987), un sistema social combina tres lógicas de relación

social jerarquizadas en un momento histórico determinado –la proveniente de un modo de producción previo; la dominante o hegemónica, propia del modo de producción que reemplaza al antiguo; y, finalmente, la que responde a nuevas relaciones sociales que desestabilizan el orden social y entran en contradicción con él–, podríamos decir que *Las culturas populares en el capitalismo* explora etnográficamente la confrontación entre las dos primeras lógicas tal como se da en la producción artesanal.

Ahora bien, ¿la etnografía de García Canclini recogió elementos que permitan avizorar lo nuevo que entraría en contradicción con el orden social predominante? A diferencia de las prácticas artísticas que el autor identifica en su primer libro como tendencias revolucionarias que anuncian ese nuevo “arte popular” por venir, el examen de las artesanías parece constatar la transición de las comunidades campesinas hacia el capitalismo, considerando también que se trata de un proceso que no conduce necesariamente a la transformación total de la vida campesina hacia la proletarianización. El proceso de transición parece admitir el estancamiento del artesanado indígena entre la forma de producción campesina y la apropiación de sus productos por parte de capitales mercantiles, sin apropiarse del proceso productivo en sí mismo.

De hecho, García Canclini entiende que las artesanías, lejos de estar condenadas a desaparecer, “cumplen funciones en la reproducción social y la división del trabajo necesarias para la expansión del capitalismo” (1982, pp. 67-68): paliar la crisis de la producción agraria mediante una actividad poco costosa, en principio; alimentar la industria turística,

aquella que “necesita preservar como museos vivientes a las comunidades arcaicas” (1982, p. 72); sostener las cambiantes políticas estatales en materia artesanal (promoción del turismo, sustitución de importaciones, programas de creación de empleo para frenar las migraciones hacia las ciudades, etc.) (1982). De ahí que el autor sostenga que, como resultado de su doble inscripción estructural e histórica, “las artesanías [...] son y no son un producto precapitalista” (1982, p. 77).

Volviendo a las lógicas sociales que registra en el trabajo de campo: en ausencia del reconocimiento de lo nuevo ya inscrito en la dinámica social, García Canclini avanza hacia la comprensión *política* del espacio social de la artesanía como un campo de disputa. Sostiene que “la organización del espacio, el cambio de contexto y significación de los objetos populares es un recurso indispensable para que la burguesía construya su hegemonía” (1982, p. 120). El mismo espacio donde se pone en juego la tensión entre coerción y consentimiento propia del proceso hegemónico, según Antonio Gramsci, resulta indispensable para construir una “cultura contrahegemónica” (García Canclini, 1982, p. 121), es decir, “elaborar una estrategia de control progresivo sobre los espacios y los mecanismos de circulación” (1982, p. 122). Dicho control sería posible una vez que “artesanos, danzantes y otros productores culturales” se articulasen “con obreros, campesinos y demás grupos subalternos”, bajo una lógica de “frente popular”, según lo rephraseó García Canclini décadas después (2007 [2002], p. 39). Paso entonces a examinar la apropiación del marco del marxista italiano como medio para darle mayores determinaciones a la noción de lo popular manejada por García Canclini hasta el momento.

Gramsci y el debate socialista sobre los medios

A fin de superar las definiciones metafísicas y estadísticas de lo popular antes mencionadas, García Canclini planteará, en primer lugar, una definición operativa de la cultura, entendida como un *sistema de producción*. Así, por cultura habrá que entender

... la producción de fenómenos que contribuyen, mediante la representación o reelaboración simbólica de las estructuras materiales, a comprender, reproducir o transformar el sistema social, es decir, todas las prácticas e instituciones dedicadas a la administración, renovación y reestructuración del sentido. (1982, p. 32, énfasis en el original)

Tal sería el pilar fundamental de una posible “teoría de la producción simbólica o cultural” (García Canclini, 1982, p. 33) que permitiría un estudio integrado de las artes y las artesanías, es decir, de las distintas formas de producción cultural en América Latina. Al situar la cultura como producción, el autor hace eco de la perspectiva avanzada por Victoria Novelo en México al estudiar “las *condiciones de la producción* de las artesanías; conocer el proceso antes que los resultados” (1982, p. 257), a fin de superar su comprensión ideológica tal como fue establecida por el indigenismo durante la primera mitad del siglo XX⁵. Aquella definición de la cultura en clave materialista le permite a García Canclini avanzar hacia la apropiación del “segundo gran acontecimiento teórico que, junto con el análisis productivo, está contribuyendo a situar la cultura en el desarrollo socioeconómico” (1982, p. 37), a saber, la teoría de la hegemonía desarrollada por Gramsci.

La perspectiva gramsciana aporta dos asuntos clave en la elaboración de García Canclini en

estos años. En primer lugar, permite comprender mejor cómo se ejerce el poder de clase y, sobre todo, cómo se sostiene y reproduce a través de la historia. En palabras de García Canclini: “No hay clase hegemónica que pueda asegurar durante largo tiempo su *poder económico* sólo con el *poder represivo*. Entre ambos cumple un papel clave el *poder cultural*” (1982, p. 39). El autor entendía que, basándose en Gramsci, era posible superar la extendida visión althusseriana sobre los aparatos ideológicos del Estado que había ganado terreno en el marxismo latinoamericano de los años setenta (García Canclini, 1984). Gramsci permitía comprender cómo el poder de clase se internaliza, cómo “la organización objetiva de la cultura” conforma “cada subjetividad” (García Canclini, 1982, p. 43). Si ya en 1979 el autor se alejaba de la hipótesis de la dominación total de los medios de masas sobre las clases populares, la teoría de la hegemonía permitía encontrar, ahora, mayores mediaciones en la lucha entre dominantes y dominados, comprender a cabalidad la “interpenetración de objetos y sistemas simbólicos” entre ambos grupos sociales (García Canclini, 1982, p. 150).

En segundo lugar, Gramsci fue un teórico de las superestructuras que, a diferencia del grueso de filósofos del marxismo occidental, las abordó “como un problema *político*, que debía ser examinado teóricamente como tal de modo explícito, en su relación con el mantenimiento o la subversión del orden social” (Anderson, 2012 [1979], p. 97). Además, en los *Cuadernos de la cárcel*, Gramsci no solo se interesó por ahondar en la historia de las clases dominantes, como lo hizo el grueso del marxismo occidental —de acuerdo con la lectura de Perry Anderson—, sino por esclarecer la historia de lo que llamaba “grupos sociales subalternos”, en especial

del campesinado (Gramsci, 2000). De ahí que García Canclini sostenga que “a partir de Gramsci lo popular conquista un nuevo lugar científico y político”, y reclama “la intersección de la explicación marxista sobre el funcionamiento del capitalismo y los aportes empíricos, y en parte metodológicos, de la antropología y la sociología” (1982, p. 53).

Teniendo cuidado en el excesivo énfasis en la “resistencia” de los grupos sociales subalternos a la que había llevado la apropiación de Gramsci en las ciencias sociales latinoamericanas desde mediados de los años setenta (García Canclini, 1984), la introducción de sus elaboraciones sobre la hegemonía y la cultura popular permitía abandonar cualquier definición de lo popular como un rasgo o propiedad intrínseco a un grupo social y a sus productos culturales. Se avanzaba así hacia la comprensión de “la popularidad” de un fenómeno como resultado de “su uso” y no de “su origen”, de la posición que mantiene *respecto de* la cultura hegemónica y de la relación que mantiene *con* ella, para dar cuenta de las “*desigualdades* y *conflictos* que interrelacionan permanentemente a las culturas populares con las hegemónicas” (García Canclini, 1982, pp. 53-54). En suma, se trata de comprender la dialéctica entre lo hegemónico y lo subalterno, y de estudiarla en el terreno de lo concreto.

La etnografía de las artesanías de García Canclini empataba bien con los estudios de Victoria Novelo (1984) sobre la cultura obrera en México. La antropóloga entendía aquella cultura de clase como una cultura contrahegemónica, que resulta del doble acto de *resistencia* del proletariado ante la cultura burguesa y de la *construcción* de un proyecto social alternativo, producto de su formación histórica como clase.

La referencia común a Gramsci —además de al historiador británico E. P. Thompson, en el caso de Novelo— da cuenta de un marco de época que, al decir de José Aricó, supuso la introducción en América Latina del “hilo rojo” que atraviesa la obra del marxista italiano: “cómo lograr una organización del mundo popular subalterno que esté en condiciones de estructurar, no sobre la base de la fuerza, sino sobre el consenso, una voluntad nacional-popular capaz de enfrentarse con éxito a la hegemonía de las clases dominantes” (1988, p. 112).

Por todo lo anterior, es posible ubicar la obra del “joven” García Canclini en lo que Javier García Liendo (2020) ha llamado “el debate socialista sobre los medios”, a partir del análisis de la praxis de José María Arguedas como intelectual. Según García Liendo, entre los años sesenta y setenta globales dicho debate se configuró a partir de dos posiciones contrapuestas. De una parte, la apuesta por la *democratización de la cultura*, en línea con los postulados de la UNESCO de mediados de los sesenta, según los cuales se trataría de abrir los museos, de difundir la “alta cultura” mediante estrategias de apertura y divulgación. El canon modernista europeo sería el elemento que, una vez debidamente socializado, permitiría la “elevación” del nivel cultural de las masas. De otra parte, la *defensa* de la cultura campesina o artesanal, entendida como auténtica, tradicional y verdaderamente popular, permitiría quebrar la ficción que sostiene a la alta cultura como una cultura universal, adecuada para todos los públicos y necesaria para la educación de las masas. Esta segunda posición era compartida por los campos del folclor y la antropología, así como por múltiples organizaciones de izquierda en América Latina —en particular, por partidos maoístas de línea campesinista—.

García Liendo ubica a Arguedas en una tercera posición, sostenida por sus actividades no solo como escritor sino como antropólogo, funcionario estatal (Conservador Nacional de Folklore) y promotor cultural —en especial, en las articulaciones que propició entre músicos campesinos y estudios de grabación, empresas discográficas, radios, etc.—. En dicha praxis, el autor reconoce una apuesta por “intervenir las condiciones técnicas de la cultura para redirigirlas” (2020, p. 76). Es decir, Arguedas buscaba producir una *cultura de masas alternativa*, que asumiera las innovaciones técnicas y los canales masivos de distribución producidos bajo la modernización capitalista como los corredores posibles que habilitarían la articulación de una nueva cultura nacional-popular, históricamente bloqueada en el Perú oligárquico, que se mantuvo como orden dominante hasta el golpe militar de corte antiimperialista que tuvo lugar en octubre de 1968⁶. Como argumenta García Liendo:

La *tercera posición* planteada por Arguedas es minoritaria en su época, pero remite a una tradición de izquierda que no es desconocida. Otros pensadores coinciden en muchas líneas de la reflexión y el trabajo de Arguedas con los medios, tales como Bertolt Brecht, Walter Benjamin o Hans Magnus Enzensberger. Aunque las condiciones de trabajo de Arguedas son mucho más intensas —el encuentro entre campesinado y capitalismo—, todos tienen en común la apuesta por no dejar los medios y sus culturas en manos de los sectores dominantes. (2020, p. 76)

Esta teorización de la praxis arguediana guarda más de un paralelo con lo examinado anteriormente. En un primer nivel, García Canclini recupera el marxismo de Benjamin y Brecht como aquella línea que permitiría quitarle preeminencia al “modelo ideológico” en la interpretación marxista de la cultura y

reemplazarlo por el “modelo socioeconómico” que entiende la cultura como producción. Esa segunda mirada *quiebra* el objeto cultural y hace posible “contemplar los complejos mecanismos de su estructura interna y sus relaciones con la sociedad”, según lo sugieren Eder y Lauer al definir el proyecto de la teoría social del arte (1986, p. 30). Ahí se perfila una ruta para salir de un debate puramente representacional en el que la historiografía del arte y la estética —inclusive la marxista— se anclaban tradicionalmente.

Conviene recuperar aquí el modo en que Lauer encaró el mismo problema en su *Crítica de la artesanía*:

Si en la estética idealista convencional las obras existen o en su pura inmaterialidad o cuando menos en su más externa apariencia visual (formas y estilos como únicas y últimas determinaciones), y si en la estética marxista el arte, lo plástico, puede existir como una categoría ya independiente de las obras individuales, pero conocible a través de una tipicidad que se religa a una idea de *clase* como categoría universal en la historia [como planteaba Engels], en la teoría social que se postula aquí lo que existe realmente es el carácter social de un proceso: la producción, la distribución y el consumo de un tipo de objetos y procesos, que constituyen una parte específica del proceso general de reproducción de una forma de producir particular. (1982, p. 60)

Ese diagnóstico común es el que compartió la teoría social del arte por algunos años en la región: era necesario superar la estética, en general, y la estética marxista, en particular, a fin de estudiar socialmente la existencia y la operatividad concreta de las formas culturales. Mientras que Lauer asumió la “crítica del arte como categoría histórica” propuesta por el filósofo situacionista Mario Perniola (1981), que plantea estudiar la operatividad social de

la categoría arte en su historicidad y criticar la separación del arte de la dinámica social en su conjunto (Mitrovic, 2021), García Canclini encontró otra vía para cuestionar el uso de las nociones de lo estético y lo artístico.

En sus dos primeros libros (1977a, 2010 [1979]), discute la supuesta universalidad de lo estético y propone un abordaje *sociohistórico* al examinar las prácticas artísticas. Aún más, ubica el surgimiento histórico del “campo artístico” en el Renacimiento, cuando la producción de imágenes va separándose, en tanto actividad, de la religión:

... el campo artístico se constituye *como si* fuera un orden independiente en el que los objetos circulan con una autonomía que, sin ser absoluta, es infinitamente mayor que en cualquier otra época. Tal autonomía empírica, conquistada históricamente, es otra de las razones que justifican una cierta autonomización metodológica [para la sociología del arte]. (García Canclini, 2010 [1979], pp. 74-75)

En ese “como si” encontramos el nexo posible entre el planteamiento del autor y la crítica del arte como categoría histórica antes mencionada.

Aquí interesa registrar un segundo movimiento conceptual sobre la cuestión de lo popular. Es clave reconocer que la transformación de la noción de cultura popular en García Canclini fue posible una vez que se desplazó del debate sobre el arte y la estética hacia la etnografía de la artesanía en el contexto campesino. Ya en 1982, el autor plantea mirar con desconfianza la idea misma del “arte popular”:

Esta designación, que incluye siempre una buena cuota de romanticismo, aísla un aspecto de la produc-

ción de algunas piezas –la creatividad– e intenta convertirlo en el criterio específico para definir y valorar lo indígena. Casi todos los que efectúan este recorte contrabandean al campo de lo popular el concepto de arte surgido de las estéticas occidentales de los últimos cuatro siglos: un concepto basado en el predominio de la forma sobre la función y en la autonomía de los objetos. (García Canclini, 1982, p. 152)

Aunque la noción de “arte popular” que ofreció en 1977 estaba fuertemente anclada en la extracción de clase y en la asunción de los intereses de las clases trabajadoras por parte de ciertos artistas, en este punto de su trayectoria García Canclini se esfuerza por distinguir el ámbito del arte de aquel de las culturas populares:

Si preferimos hablar de cultura y no de arte popular es porque los hechos del pueblo no nos interesan principalmente por su belleza, su creatividad o su autenticidad, sino por lo que [Alberto] Cirese llama “su representatividad socio-cultural, o sea por el hecho de que indican los modos y formas con los que ciertas clases sociales han vivido la vida cultural en relación con sus condiciones de existencia reales como clases subalternas”. [...] Para que un hecho o un objeto sean populares no importa tanto su lugar de nacimiento (una comunidad indígena o una escuela de música), ni la presencia o ausencia de signos folclóricos (la rusticidad o la imagen de un dios precolombino), sino la utilización que los sectores populares hacen de ellos. (1982, p. 155)

Tales son los resultados teóricos de asumir plenamente el “modelo socioeconómico” en el análisis marxista de la cultura. Y es a través de Gramsci –y de antropólogos gramscianos como Cirese– que García Canclini, para 1982, había logrado *desustancializar* la noción de lo popular. Ahora bien, ¿qué ocurrió con aquel desarrollo teórico de cara a los años noventa?

De las culturas populares a las culturas híbridas: el *posmodernismo progresista* de García Canclini

Las culturas populares en el capitalismo (1982) se sostuvo en dos premisas que García Canclini presenta como hipótesis del estudio etnográfico:

1. El capitalismo, sobre todo el dependiente con fuertes raíces indígenas, no avanza eliminando las culturas tradicionales, sino apropiándose de ellas, reestructurándolas, reorganizando el significado y la función de sus objetos, creencias y prácticas. Sus recursos preferidos [...] son el reordenamiento de la producción y del consumo en el campo y en la ciudad, la expansión del turismo y las políticas estatales.
2. A fin de integrar a las clases populares en el desarrollo capitalista, las clases dominantes desestructuran las culturas étnicas, de clase y nacionales, y las reorganizan en un sistema unificado de producción simbólica, regido por una lógica mercantil. Para lograrlo, separan la base económica de las representaciones culturales, quiebran la unidad entre producción, circulación y consumo, y de los individuos con su comunidad. En un segundo momento, o simultáneamente, recomponen los pedazos subordinándolos a una organización transnacional de la cultura correlativa a la transnacionalización del capital. (1982, p. 13)⁷

Por un lado, se trata de dejar atrás la idea de que la modernización capitalista conlleva necesariamente una homogenización cultural total, tal como se sostuvo en el debate sobre la industria cultural y los aparatos ideológicos del Estado en las décadas previas. Despejada la apariencia de que el capitalismo elimina lo tradicional, el estudio buscará comprender cómo se lo apropia modificándolo según su lógica.

Por otro lado, es necesario situar la dominación cultural —el proceso de quiebre y reorganización de lo tradicional— en la escena del

capitalismo global. Esa segunda premisa ubica al autor en la discusión marxista sobre el posmodernismo, entendido como la ideología propia del capitalismo tardío (Jameson, 2013 [1991]), desde la experiencia de América Latina y del Tercer Mundo. Desde ahí, el autor enmarca el análisis de “los conflictos interculturales en el capitalismo” (García Canclini, 1982, p. 13), en particular, para estudiar el proceso que lleva a que las *diferencias* se conviertan en *desigualdades*.

En esa breve fórmula encontramos una marca de época que es preciso esclarecer. A inicios de los años ochenta, el vínculo entre diferencia y desigualdad hace patente que la primera noción no se formula aún como una categoría independiente de las condiciones socioeconómicas en que es producida y convertida en la segunda. En breve, podríamos decir que la diferencia aún no se entendía desde la lógica de la *différance* —“diferancia”— de Derrida, que Stuart Hall empleó ya en los años noventa, tras sus propios desplazamientos teóricos, para avanzar en la discusión sobre lo poscolonial dentro del giro posmoderno. Según dicha lógica, en palabras de Hall,

... lo “poscolonial” señala la proliferación de historias y temporalidades, la irrupción de la diferencia y de la especificidad en las grandes narrativas generalizadas y eurocéntricas de posilustración, la multiplicidad de conexiones, migraciones y movimientos culturales laterales y descentralizados que forman el mundo de hoy, saltándose, a menudo, los antiguos centros metropolitanos. (2010 [1996]), p. 567)

Al decir de Robin Greeley, García Canclini se desmarca del grueso de teóricos poscoloniales al evitar “la fetichización de las culturas populares como baluartes de resistencia al neocolonialismo y al capitalismo” (2018, p. 34).

Sin embargo, es preciso señalar que el autor evitó aquellos fetiches de modos diversos en distintos momentos de su trayectoria, como lo muestran los libros antes explorados. Si hasta 1982 predominó en García Canclini un interés por dialogar críticamente con la tradición marxista y encontrar en ello la proyección política del análisis cultural, desde 1984 su escritura registra el inicio de un desplazamiento hacia fuera del marxismo. Dicho de otro modo: en esos años la obra de García Canclini registra un cambio de interlocutores teórica e ideológicamente significativo.

En el ensayo “Gramsci con Bourdieu: Hegemonía, consumo y nuevas formas de organización popular” (1984), García Canclini cuestiona la oposición entre lo hegemónico y lo subalterno tal como se configuró en los estudios sociales y en el pensamiento político de las décadas previas, según lo mencioné líneas atrás. No se trataba, pues, de determinar en abstracto qué es lo dominante y qué es lo dominado, sino de comprender las relaciones entre ambos campos y las transformaciones recíprocas de sus vínculos. Hacia el final de la década, esa crítica a las premisas que articularon sus primeros trabajos habrá mutado hacia un nuevo enfoque conceptual donde establecerá que las dinámicas culturales en América Latina responden a la noción de *hibridez* y se configuran como un cierto exceso ante los paradigmas del pensamiento marxista y dependentista, antes predominantes entre la intelectualidad de izquierda de la región. Esas son las bases del libro *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, publicado en 1990, donde encontramos condensada la visión del autor en el marco del debate posmoderno a nivel global.

¿En qué consiste esta nueva mirada sobre la producción cultural? En primer lugar, en cuanto al objeto de estudio, sostiene que se trata de dar cuenta de los *encuentros* de productos culturales heterogéneos, que invitan a superar las fronteras disciplinares –un programa ya bien establecido en su obra previa–. Pero, además, dichos encuentros sitúan la investigación por fuera de las diferencias antes marcadas entre la ciudad y el campo, entre la artesanía y el arte, entre lo erudito y lo popular, entre la cultura popular y el campo artístico. García Canclini plantea que esas oposiciones han sido excedidas por la propia dinámica social latinoamericana:

Estos cambios de los mercados simbólicos en parte radicalizan el proyecto moderno y en cierto modo llevan a una situación posmoderna, entendida como ruptura con lo anterior. [...] Ni el “paradigma” de la imitación, ni el de la originalidad, ni la “teoría” que todo lo atribuye a la dependencia, ni la que perezosamente quiere explicarnos por “lo real maravilloso” o un surrealismo latinoamericano, logran dar cuenta de nuestras culturas híbridas. (1990, p. 19)

Las etnografías en zonas fronterizas, como Tijuana, que el autor realizó desde mediados de los años ochenta, serían los lugares que hacen patente la necesidad de otro aparato conceptual que requiere todavía de las oposiciones, a fin de mostrar su inadecuación respecto de la realidad social, pero que deja atrás la dialéctica, es decir, su comprensión como *contradicciones*. Así, las coordinadas marxistas, dependentistas y latinoamericanistas habrían mostrado su inoperancia en el umbral de los años noventa y de cara al nuevo milenio. Para García Canclini era indispensable asumir la “relativización posmoderna” de esas teorías e ideologías modernistas, aunque mantiene el deseo característico

del marxismo por situar la cultura en la totalidad social (1990, pp. 23-25).

De ahí que, en el mapa de la antropología posmoderna ofrecido por Carlos Reynoso, García Canclini forme parte de lo que llama *posmodernismo antropológico genérico*, es decir, un marco que suscribe parcialmente algunas figuras posmodernas —el “colapso de la razón”, por ejemplo— mientras que rechaza otras —como el llamado “fin de la historia”— (2008, p. 29). García Canclini se situaría a medio camino entre continuar practicando una antropología crítica de origen marxista y una crítica radical de la disciplina que, siempre con Reynoso (2008), se difundió desde los Estados Unidos y apuntó, primero, a problematizar la escritura etnográfica, para luego impugnar el carácter científico de la práctica antropológica en su conjunto.

Ahora bien, estos desplazamientos teóricos marcan la orientación de García Canclini hacia los estudios de la comunicación social, los análisis del consumo y los estudios culturales latinoamericanos, en los cuales *Culturas híbridas* es un texto fundamental hasta la actualidad. Acaso la principal oposición que el autor buscó desmontar desde los años noventa es aquella que opone lo tradicional a lo moderno, frente a la cual la noción de hibridez o hibridación cultural aparece como recurso crítico. Antes de concluir, quisiera discutir este nuevo aparato conceptual tal como el autor lo pone en marcha en el libro de 1990.

Si, como vimos, la obra previa de García Canclini se concentró en realizar estudios de fenómenos específicos de la producción cultural latinoamericana (teatro y cine, vanguardia plástica argentina, artesanías mexicanas), siempre animado por una clara búsqueda por

teorizar y trascender el empirismo, en 1990 no encontramos ya la relación entre teoría y objeto de análisis que caracterizó a sus primeros libros. Esto responde al modo en el que el autor entiende la modernidad a fines de los años ochenta:

El desarrollo moderno intentó distribuir los objetos y los signos en lugares específicos: las mercancías de uso actual en las tiendas, los objetos del pasado en museos de historia, los que pretenden valer por su sentido estético en museos de arte. Al mismo tiempo, los mensajes que emiten las mercancías, las obras históricas y las artísticas, y que indican cómo usarlas, circulan por las escuelas y los medios masivos de comunicación. Una clasificación rigurosa de las *cosas*, y de los *lenguajes* que hablan de ellas, sostiene la organización sistemática de los *espacios* sociales en que deben ser consumidos. Este orden estructura la vida de los consumidores, y prescribe comportamientos y modos de percibir adecuados a cada situación. Ser culto en una ciudad moderna consiste en saber distinguir entre lo que se compra para usar, lo que se rememora y lo que se goza simbólicamente. Requiere vivir en forma compartimentada el sistema social. (García Canclini, 1990, p. 280)

En su libro de 1982, como vimos, García Canclini entendía la organización del espacio social como un aspecto clave de la hegemonía. Ahora, en 1990, nos presenta el espacio social de la modernización latinoamericana como un ordenamiento modernista de las cosas y los lenguajes, y no hay referencias directas a los actores que antes, en sus primeros libros, organizaban aquella apariencia de orden y buscaban imponerla a la sociedad en su conjunto: las *clases sociales*.

Aunque García Canclini sostiene que estos procesos de “descolectación” y “desterritorialización” —noción cercana a la filosofía de Deleuze y Guattari— responden a la dinámica cultural efectiva, a los procesos de cambio cultural en la América Latina de los años ochenta, cabría

discutir en qué medida la desaparición *relativa* de las viejas culturas de clase en la región fue aquí desatendida por los desplazamientos teóricos del autor, así como de muchos otros pensadores latinoamericanos. Otra cita esclarece el asunto:

Las culturas *ya no* se agrupan en conjuntos fijos y estables, y por tanto desaparece la posibilidad de ser culto conociendo el repertorio de las “grandes obras”, o ser popular porque se maneja el sentido de los objetos y mensajes producidos por una comunidad más o menos cerrada (una etnia, un barrio, una clase). Ahora esas colecciones renuevan su composición y su jerarquía con las modas, se cruzan todo el tiempo, y, para colmo, cada usuario puede hacer su propia colección. (García Canclini, 1990, p. 283, énfasis añadido)

Aquel “ya no” es ambiguo: ¿antes las culturas sí se agrupaban según las ideologías del modernismo? ¿Fue el modernismo el “orden social real” efectivamente impuesto en las formaciones sociales de la región? ¿Qué es lo que, para 1990, había cambiado en las dinámicas culturales latinoamericanas? Y, finalmente, ¿a qué procesos económico-políticos responden dichos cambios? Para responder aquellas preguntas no basta con constatar la transnacionalización de la cultura propia del capitalismo tardío, en curso desde varias décadas atrás. Estamos ante el abandono de la hipótesis marxista sobre la *autonomía relativa* de la cultura, según la cual, aún rechazando el determinismo y reduccionismo económico de ciertas tendencias marxistas, es necesario partir del hecho de que los fenómenos superestructurales—ideológicos, culturales— encuentran su razón de ser en el terreno de las relaciones de producción y en el estado de las fuerzas productivas en un momento determinado de la historia, es decir, en la base material de la sociedad. Ahora esa hipótesis queda reempla-

zada por una teoría de lo simbólico que no examina ya sus condiciones de producción y que rechaza seguir conceptualizando la cultura en proximidad con la noción de ideología.

Desde luego, García Canclini se diferencia del “posmodernismo neoconservador” que elimina el carácter conflictivo de la cultura (1990, p. 304), lo que invita a entender su nuevo planteamiento de 1990 como un *posmodernismo progresista*. Aunque comprende el posmodernismo como “la copresencia tumultuosa de todos [los estilos culturales], el lugar donde los capítulos de la historia del arte y del folclor se cruzan entre sí y con las nuevas tecnologías culturales” (1990, p. 307), el autor prolongará sus esfuerzos por comprender los conflictos interculturales ya no bajo el capitalismo, sino en una nueva situación posmoderna y globalizada que, a su juicio, obliga a dejar atrás el marxismo como teoría e ideología. En 1990, categorías como lo hegemónico y lo subalterno se han convertido en “palabras pesadas” (1990, p. 324), que ya no permiten dar cuenta de la “desorganización” del espacio social que definiría lo posmoderno.

Así, en línea con lo planteado por Reynoso, García Canclini se reubicará entre la prolongación de un proyecto *crítico*, no “deconstructivo”, y la práctica etnográfica que mantiene como centro de buena parte de sus investigaciones, contra las tendencias nihilistas de la antropología posmoderna. Al prologar una nueva edición de *Las culturas populares en el capitalismo* en 2002, para la cual volverá a Michoacán a investigar los cambios y permanencias de la situación etnografiada décadas atrás, García Canclini defenderá la necesidad de continuar empleando la noción de cultura popular, pues “sirve para registrar procesos de subalternidad o exclusión que no se eliminan en la globaliza-

ción" (2007 [2002], p. 30). Pero dirá también que las culturas populares *ya no* se oponen "a los sectores hegemónicos como en las formas anteriores de subalternidad" (2007 [2002], p. 32). Aquella nueva aparición del *ya no* indica la opción del autor por desplazar del foco de análisis a la clase, así como la lógica política que ella convoca en cuanto determinación estructural de lo social.

Conclusiones: un cuerpo ajeno

La aparición de *Culturas híbridas* en 1990 supuso una proyección notable de García Canclini en el debate cultural latinoamericano y global. Tras la recepción de una reseña del libro escrita por Mirko Lauer, la revista de estudios culturales *Travesía* solicitó otras contribuciones a Jean Franco, John Kraniuskas, Jesús Martín-Barbero y Gerald Martin, que aparecieron finalmente publicadas en 1992, junto a una respuesta del autor. Para concluir el recorrido aquí trazado, quisiera concentrarme en la reseña de Lauer y, desde ella, ofrecer un comentario final a la trayectoria del "joven" García Canclini antes explorada.

En su reseña, Lauer sostiene que el autor de *Culturas híbridas* se aproxima a la modernidad de un modo *reactivo*, pues "la considera sobre todo como un conjunto de propuestas que se originan en el Estado y en los medios de masas y, en ese sentido, [la modernidad] sería un cuerpo ajeno [*a body foreign*] a América Latina" (Lauer, 1992, p. 126, traducción propia). Para el crítico peruano, García Canclini se había desplazado desde sus estudios sobre cultura popular y capitalismo hacia una posición *pragmática* ante la modernidad, que puede llevar a que "el torrente de la modernización" no "inunde las

parcelas populares, populistas y autóctonas de las culturas de América Latina" (1992, p. 127, traducción propia).

Mientras que en sus libros previos el horizonte de la modernización capitalista podía ser disputado desde la praxis política, como lo vimos ampliamente al tratar el desarrollo crítico del paso del "arte popular" hacia la "cultura popular", en 1990 García Canclini reemplaza la prospectiva socialista que articulaba la noción política de lo popular por la constatación, no siempre amarga, de la inevitabilidad del capitalismo. No encontramos ya ningún análisis de los procesos de transición, pues el horizonte parece haberse retraído hasta coincidir con el presente. No había ya elementos de lo nuevo que anunciaran la revolución futura. La disputa se jugaría ahora en el terreno definido por la modernidad —categoría que desplaza al capitalismo del marco de análisis—, y consistiría en entrar y salir de ella, es decir, en aprender sus reglas para usarla, jugar con ella, *hibridarla*.

Dejado atrás el sentido de progreso que habita el corazón del marxismo, lo que queda aquí es la imagen de una agregación desordenada de fenómenos culturales; una suerte de reemplazo del desarrollo histórico por la espacialización caótica de la cultura, sin reconocer en ella misma un producto o resultado propio de la dinámica del capitalismo. De ahí que, como concluye Lauer, "la visión idealizada de la creatividad en América Latina, que salió por la puerta gracias a estudios como los del propio García Canclini, empieza ahora a asomar la cabeza por la ventana" (1992, p. 132). La actitud pragmática ante la modernidad requiere, en última instancia, de la creatividad para hacer algo con una estructura social que ya no es posible rehacer sobre nuevos funda-

mentos, sino tan solo mejorar la propia posición relativa dentro de los existentes. ¿El paso del horizonte de la revolución al de la socialdemocracia? Desde luego, conviene discutir más ampliamente estas críticas a partir del examen detenido de la trayectoria posterior del autor.

Por lo pronto, basta registrar ese paradójico desenlace de las propuestas que marcan una primera etapa clave en el pensamiento de García Canclini y que guarda múltiples paralelos con los desplazamientos de intelectuales latinoamericanos que dejaron atrás el marxismo hacia los años noventa. Al decir de José Luis de la Nuez, en *Culturas híbridas* la teoría sobre lo popular de García Canclini rectifica sus anteriores sesgos marxistas. Un ejemplo: si en 1982 el autor había ya constatado que las trayectorias de las artesanías por distintos espacios sociales desencadenaban procesos de resemantización (“encuentros”), el nuevo marco de 1990 explicaría aquellos procesos “de forma tal que se aleja de cualquier fundamentalismo identitario” (2012, p. 208). Al haber examinado anteriormente el mismo proceso desde una hipótesis distinta, es posible decir que la desustancialización de lo popular que García Canclini desarrolló, vía Gramsci, estaba muy lejos de aquel supuesto fundamentalismo. Más bien, podríamos decir que el autor dejó atrás las consecuencias políticas que, hasta 1982, extraía de aquellas innovaciones conceptuales y metodológicas.

Hoy en día se torna más claro el hecho de que muchos intelectuales latinoamericanos encontraron en el marxismo el anclaje teórico e ideológico de su juventud —una juventud relativa, desde luego, pues García Canclini bordeaba los 40 años en el período aquí examinado—. Al contrario del interminable

debate abierto por Louis Althusser sobre el paso del joven Marx a la madurez alcanzada en *El capital*, que desestima la primera etapa, la supuesta “superación” del marxismo a fines del siglo pasado invita a discutir el valor de un proceso de maduración que, en muchos casos, implicó la desvinculación de la praxis política y la aceptación del orden neoliberal, ya sea por la transformación efectiva de los compromisos ideológicos, o bien por el peso de la derrota de los movimientos revolucionarios.

En García Canclini parecen combinarse ambos procesos —sumados a claves personales que aquí no ha sido posible analizar, vale decir—, pero poco provecho obtendremos al entrar en el terreno de los juicios morales y de las satisfacciones intelectuales que produce el etiquetado rápido. Me ha interesado (re)leer sus propuestas iniciales y, desde la inevitable periodización que ello implica, aportar al debate sobre su vasta obra y trayectoria. Así como conviene buscar las razones de los desplazamientos aquí analizados revisitando críticamente los tránsitos intelectuales y políticos entre los años setenta y noventa en América Latina, para superar ciertos consensos sobre la inevitabilidad del abandono del marxismo, hace falta recuperar el sentido político que categorías como la de cultura popular adquirieron antes del establecimiento del posmodernismo como ideología predominante en las ciencias sociales, la crítica de arte y la teoría cultural contemporáneas. La obra de García Canclini es un terreno propicio para avanzar en la reconsideración crítica de las herencias de la intelectualidad socialista latinoamericana y para recomponer categorías que hoy siguen siendo indispensables para asir la experiencia política y cultural bajo el predominio del capitalismo en nuestra región.

Notas

¹ Sobre la trayectoria teórica de Lauer como parte de la escena de la crítica de arte en el Perú, ver Mitrovic (2019a).

² Me encuentro desarrollando una investigación doctoral que reconstruye la teoría social del arte en la región. Un avance de investigación presentado en el XLV Congreso Internacional de Historia del Arte, organizado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) en 2021, puede verse en línea en: https://www.youtube.com/watch?v=r4D27iPwTEU&ab_channel=InstitutoDeInvestigacionesEst%C3%A9ticasUNAM

³ En el libro previo (1977b), García Canclini distingue entre los aspectos socioeconómicos y comunicacionales del arte. Esta segunda dimensión será redefinida luego como "lo simbólico". Asimismo, la distinción entre lo simbólico y lo económico atravesará su obra posterior, cuando diferencia entre "lo que se vende y lo que se desea" (1982, p. 12), como también se hace patente en *Culturas híbridas* (1990), aunque ya sin referencia alguna al marco marxista con el que dialogaba inicialmente.

⁴ No discutiré aquí la insuficiencia del marco de García Canclini para analizar el *valor*, en cuanto determinación fundamental del modo de producción capitalista, en las dinámicas de la economía

política del arte y la artesanía. Baste decir que, lejos de abordar el problema, plantea una salida cercana a la de Bourdieu al proponer que el valor del arte es resultado de las interacciones del campo artístico (García Canclini, 2010 [1979]), o bien que *añade* la noción de "valor estético" a la distinción entre valor de uso y valor de cambio proveniente de la economía política clásica (García Canclini, 1982).

⁵ Se trata de una premisa teórico-metodológica también desarrollada en esos años por los estudios culturales británicos. Al decir de Raymond Williams, si se entiende la "cultura popular" como una categoría histórica, "se estudiará principalmente la producción y las condiciones de producción" (2022 [1978], p. 125, traducción propia).

⁶ He explorado la realización estatal de aquella "tercera posición" en el Perú durante el Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada (1968-1975), conducido por Juan Velasco Alvarado, en Mitrovic (2019b).

⁷ Para una reformulación posterior de ambas premisas, planteadas por el autor en la introducción de la reedición del libro en 2002, ver García Canclini (2007 [2002]).

Referencias bibliográficas

Acha, O. & D'Antonio, D. (2010). Cartografía y perspectivas del 'marxismo latinoamericano'. A *Contracorriente: Revista de Historia Social y Literatura de América Latina*, 7(2), 210-256.

Acha, J. (1973). Por una nueva problemática artística en Latinoamérica. *Artes Visuales*, 1, 4-6.

_____. (1979). *Arte y sociedad: Latinoamérica: El sistema de producción*. México: Fondo de Cultura Económica.

Anderson, P. (2012 [1979]). *Consideraciones sobre el marxismo occidental*. Madrid: Siglo XXI.

Appadurai, A. (1991). Introducción: Las mercancías y la política del valor. En A. Appadurai (Ed.), *La vida social de las cosas: Perspectiva cultural de las mercancías* (pp. 17-87). México: Grijalbo,

Aricó, J. (1988). *La cola del diablo: Itinerario de Gramsci en América Latina*. Buenos Aires: Nueva Sociedad.

Eder, R. & Lauer, M. (Coords.) (1986). *Teoría social del arte: Bibliografía comentada*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

García Canclini, N. (1977a). ¿Qué significa socializar la crítica de arte? *Artes Visuales*, 13, 3-6.

_____. (1977b). *Arte popular y sociedad en América Latina: Teorías estéticas y ensayos de transformación*. México: Grijalbo.

_____. (1982). *Las culturas populares en el capitalismo*. La Habana: Casa de las Américas.

_____. (1984). Gramsci con Bourdieu: Hegemonía, consumo y nuevas formas de organización popular. *Nueva Sociedad*, 71, 69-78.

_____. (1990). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.

_____. (2007 [2002]). *Culturas populares en el capitalismo*. México: Random House Mondadori.

_____. (2010 [1979]). *La producción simbólica: Teoría y método en sociología del arte*. México: Siglo XXI.

García Liendo, J. (2020). José María Arguedas: Intervenir la cultura desde la izquierda. *Ojo Zurdo*, 9, 73-76.

Godelier, M. (1987). Introducción: El análisis de los procesos de transición. *Revista Internacional de Ciencias Sociales*, 114, 5-16.

Graeber, D. (2018). *Hacia una teoría antropológica del valor: La moneda falsa de nuestros sueños*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Gramsci, A. (2000). Al margen de la historia (Historia de los grupos sociales subalternos). En *Cuadernos de la cárcel* (Tomo 6, pp. 178-179). Edición crítica del Instituto Gramsci a cargo de Valentino Gerratana. México: ERA.

Greeley, R. A. (2018). *La interculturalidad y sus imaginarios: Conversaciones con Néstor García Canclini*. Barcelona, Santiago: Gedisa, Palinodia.

Hall, S. (2010 [1996]). ¿Cuándo fue lo 'postcolonial'? Pensando en el límite. En *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales* (pp. 563-582). Lima, Popayán, Bogotá, Quito: Envión, Instituto de Estudios Peruanos, Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar, Universidad Andina Simón Bolívar.

Jameson, F. (2013 [1991]). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.

Kopytoff, I. (1991). La biografía cultural de las cosas: La mercantilización como proceso. En A. Appadurai (Ed.), *La vida social de las cosas: Perspectiva cultural de las mercancías* (pp. 89-122). México: Grijalbo.

Lauer, M. (1982). *Crítica de la artesanía: Plástica y sociedad en los Andes peruanos*. Lima: DESCO.

_____ (1992). Modernity: A foreign body: Néstor García Canclini's culturas híbridas. *Travesía*, 1(2), 123-133.

Marx, K. (1975). *El capital: Crítica de la economía política* (Tomo I, Vol. I.). México: Siglo XXI.

Mitrovic, M. (2019a). De la obra al objeto plástico: Pasajes de una crítica marxista del arte en el Perú. En O. Caveró (Coord.), *El poder de las preguntas: Ensayos desde Marx sobre el Perú y el mundo contemporáneo* (pp. 539-578). Lima: Universidad de Ciencias y Humanidades, Fondo Editorial.

_____ (2019b). *Extravíos de la forma: Vanguardia, modernismo popular y arte contemporáneo en Lima desde los 60*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

_____ (2021). Robinsonadas: Adolfo Sánchez Vásquez, Juan Acha y el problema del arte como categoría histórica. *Antagonismos: Revista de Filosofía Política*, 3(3), 37-53.

Novelo, V. (1976). *Artesanías y capitalismo en México*. México: Centro de Investigaciones Superiores, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

_____ (1982). Para el estudio de las artesanías mexicanas. En *Antología de textos sobre arte popular* (pp. 255-274). México: FONART.

_____ (1984). La cultura obrera, una contrapropuesta cultural. *Nueva Antropología*, VI (23), 45-56.

Nuez, J. L. de la (2012). La crítica artística latinoamericana de fin de siglo y la cuestión de lo popular. *Aisthesis*, 52, 199-220.

Perniola, M. (1981). El arte como categoría histórica. *Hueso Húmero*, (11), 65-74. Trad. de Mirko Lauer.

Piñero, G. (2019). *Ruptura y continuidad: Crítica de arte desde América Latina*. Santiago: Metales Pesados.

Polanyi, K. (2014). La economía como actividad institucionalizada. En *Los límites del mercado: Reflexiones sobre economía, antropología y democracia* (pp. 187-21). Madrid: Capitán Swing.

Reynoso, C. (2008). Presentación. En C. Reynoso (Comp.), *El surgimiento de la antropología posmoderna* (pp. 11-60). Barcelona: Gedisa.

Szyszlo, F. de (2017). *La vida sin dueño*. Lima: Alfaguara.

Vega, M. de la (1981). El fenómeno del arte y los procesos de cambio social: Reflexiones en torno a García Canclini. *Eco*, 236, 147-175.

Williams, R. (2022 [1978]). Popular culture: History and theory. En *Culture and politics. class, writing, socialism* (pp. 115-125). Londres, Nueva York: Verso.