

Nueva edición

Néstor García Canclini

# Culturas híbridas

Estrategias para entrar y salir de la modernidad

**grijalbo**

Néstor García Canclini

# Culturas híbridas

Estrategias para entrar y salir de la modernidad

**grijalbo**

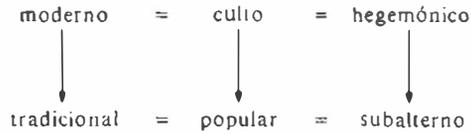
## Capítulo V

### LA PUESTA EN ESCENA DE LO POPULAR

Lo popular es en esta historia lo excluido: los que no tienen patrimonio, o no logran que sea reconocido y conservado; los artesanos que no llegan a ser artistas, a individualizarse, ni participar en el mercado de bienes simbólicos “legítimos”; los espectadores de los medios masivos que quedan fuera de las universidades y los museos, “incapaces” de leer y mirar la alta cultura porque desconocen la historia de los saberes y los estilos.

Artesanos y espectadores: ¿son los únicos papeles asignados a los grupos populares en el teatro de la modernidad? Lo popular suele asociarse a lo premoderno y lo subsidiario. En la producción, mantendría formas relativamente propias por la supervivencia de enclaves preindustriales (talleres artesanales) y de formas de recreación local (músicas regionales, entretenimientos barriales). En el consumo, los sectores populares estarían siempre al final del proceso, como destinatarios, espectadores obligados a reproducir el ciclo del capital y la ideología de los dominadores.

Se piensan los procesos constitutivos de la modernidad como cadenas de oposiciones enfrentadas de un modo maniqueo:



La bibliografía sobre cultura acostumbra suponer que existe un interés intrínseco de los sectores hegemónicos por promover la modernidad y un destino fatal de los populares que los arraiga en las tradiciones. Los modernizadores extraen de esa oposición la moraleja de que su interés por los avances, por las promesas de la historia, justifica su posición hegemónica; en tanto, el atraso de las clases populares las condena a la subalternidad. Si la cultura popular se moderniza, como en los hechos ocurre, esto es para los grupos hegemónicos una confirmación de que su tradicionalismo no tiene salida; para los defensores de las causas populares, resulta otra evidencia de la manera en que la dominación les impide ser ellos mismos.

En el capítulo anterior quedó documentado que el tradicionalismo es hoy una tendencia en amplias capas hegemónicas, y puede combinarse con lo moderno, casi sin conflictos, cuando la exaltación de las tradiciones se limita a la cultura mientras la modernización se especializa en lo social y lo económico. Hay que preguntarse ahora en qué sentido y con qué fines los sectores populares se adhieren a la modernidad, la buscan y mezclan con sus tradiciones. Un primer análisis consistirá en ver cómo se reestructuran las oposiciones moderno/tradicional y culto/popular en los cambios de las artesanías y las fiestas. Me detendré después en algunas manifestaciones de cultura popular urbana donde la búsqueda de lo moderno aparece como parte del movimiento productivo del ámbito popular. Por fin, habrá que examinar cómo se reformulan hoy, junto con lo tradicional, otros rasgos que habían sido identificados de manera fatal con lo popular: su carácter local, su asociación con lo nacional y lo subalterno.

Para refutar las oposiciones clásicas desde las cuales se define a las culturas populares no basta prestar atención a su situación actual. Es preciso desconstruir las operaciones científicas

y políticas que pusieron en escena lo popular. Tres corrientes son protagonistas de esta teatralización: el folclor, las industrias culturales y el populismo político. En los tres casos, veremos lo popular, más que como preexistente, como algo construido. La trampa que a menudo impide aprehender lo popular, y problematizarlo, consiste en darlo como una evidencia a priori por razones éticas o políticas: ¿quién va a discutir la forma de ser del pueblo, o a dudar de su existencia?

Sin embargo, la aparición tardía de los estudios y las políticas referidos a culturas populares muestra que éstas se volvieron visibles hace apenas unas décadas. El carácter *construido* de lo popular es aún más claro al recorrer las estrategias conceptuales con que se le fue formando y sus relaciones con las diversas etapas en la instauración de la hegemonía. En América Latina, lo popular no es lo mismo si lo ponen en escena los folcloristas y antropólogos para los muscos (a partir de los años veinte y los treinta), los comunicólogos para los medios masivos (desde los cincuenta), los sociólogos políticos para el Estado o para los partidos y movimientos de oposición (desde los setenta).

En parte, la crisis teórica actual en la investigación de lo popular deriva de la atribución indiscriminada de esta noción a sujetos sociales formados en procesos distintos. En esta yuxtaposición de discursos que aluden a realidades diversas colabora la separación artificial entre las disciplinas que armaron paradigmas desconectados. ¿Son incompatibles o complementables las maneras en que la antropología, la sociología y los estudios sobre comunicación tratan lo popular? Habrá que discutir también los intentos de los últimos años por elaborar visiones unificadoras: elegimos las dos más usadas, es decir, la teoría de la reproducción y la concepción neogramsciana de la hegemonía. Pero a través de este itinerario debemos ocuparnos, sobre todo, de la escisión que condiciona las divisiones interdisciplinarias, la que enfrenta tradición y modernidad.

#### EL FOLCLOR: INVENCIÓN MELANCÓLICA DE LAS TRADICIONES

La elaboración de un discurso científico sobre lo popular es un problema reciente en el pensamiento moderno. Salvo trabajos precursores como los de Bajtin y Ernesto de Martino, el conocimiento que se dedica en forma específica a las culturas populares, ubicándolas en una teoría compleja y consistente

de lo social, usando procedimientos técnicos rigurosos, es una novedad de las tres últimas décadas.

Algunos acusarán de injusta esta afirmación porque recucrdan la larga lista de estudios sobre costumbres populares y folclor que vienen realizándose desde el siglo XIX. Reconocemos a esos trabajos el haber hecho visible la cuestión de lo popular y fundado los usos habituales, aun en nuestros días, de esa noción. Pero sus tácticas gnoseológicas no estuvieron guiadas por una delimitación precisa del objeto de estudio, ni por métodos especializados, sino por intereses ideológicos y políticos.

El pueblo comienza a existir como referente del debate moderno a fines del siglo XVIII y principios del XIX, por la formación en Europa de estados nacionales que trataron de abarcar a todos los niveles de la población. No obstante, la ilustración piensa que este pueblo al que hay que recurrir para legitimar un gobierno secular y democrático es también el portador de lo que la razón quiere abolir: la superstición, la ignorancia y la turbulencia. Por eso, se desarrolla un dispositivo complejo, en palabras de Martín Barbero, "de inclusión abstracta y exclusión concreta".<sup>1</sup> El pueblo interesa como legitimador de la hegemonía burguesa, pero molesta como lugar de lo in-culto por todo lo que le falta.

Los románticos perciben esta contradicción. Preocupados por soldar el quiebre entre lo político y lo cotidiano, entre la cultura y la vida, varios escritores se ocupan de conocer las "costumbres populares" e impulsan los estudios folclóricos. Renato Ortiz ha sintetizado en tres puntos su aporte innovador: frente al iluminismo que veía los procesos culturales como actividades intelectuales, restringidas a las élites, los románticos exaltaron los sentimientos y las maneras populares de expresarlos; en oposición al cosmopolitismo de la literatura clásica, se dedicaron a las situaciones particulares, subrayaron las diferencias y el valor de lo local; ante el desprecio del pensamiento clásico por "lo irracional", reivindicaron lo que sorprende y altera la armonía social, las pasiones que transgreden el orden de "los hombres honestos", los hábitos exóticos de otros pueblos y también de los propios campesinos.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Jesús Martín Barbero, *De los medios a las mediaciones*, Gustavo Gili, México, 1987, pp. 15-16.

<sup>2</sup> Renato Ortiz, "Cultura popular: románticos e folcloristas", *Textos 3*, Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, PUC-SP, 1985.

La inquietud de escritores y filósofos —los hermanos Grimm, Herder— por conocer empíricamente las culturas populares se formaliza en Inglaterra cuando se funda, en 1878, la primera Sociedad de Folclor. Ese nombre pasa a denominar luego en Francia e Italia la disciplina que se especializa en el saber y las expresiones subalternos. Frente a las exigencias del positivismo que guían a los nuevos folcloristas, los trabajos de los escritores románticos quedaron como utilidades literarias. Ahora se quiere situar el conocimiento de lo popular dentro del "espíritu científico" que anima al conocimiento moderno. Para lograrlo, además de tomar distancia respecto de los "conocedores" aficionados, necesitan criticar el saber popular. Existió también en los positivistas la intención de unir el proyecto científico con una empresa de redención social. Según Raffaele Corso, el trabajo folclórico es "un movimiento de hombres de élite que, a través de la propaganda asidua, se esfuerzan por despertar al pueblo e iluminarlo en su ignorancia". El conocimiento del mundo popular ya no se requiere sólo para formar naciones modernas integradas, sino para liberar a los oprimidos y resolver las luchas entre clases.

Junto al positivismo y el mesianismo sociopolítico, el otro rasgo de la tarea folclórica es la aprehensión de lo popular como tradición. Lo popular como residuo elogiado: depósito de la creatividad campesina, de la supuesta transparencia de la comunicación cara a cara, de la profundidad que se perdería por los cambios "exteriores" de la modernidad. Los precursores del folclor veían con nostalgia que disminuía el papel de la transmisión oral ante la lectura de diarios y libros; las creencias construidas por comunidades antiguas en busca de pactos simbólicos con la naturaleza se perdían cuando la tecnología les enseñaba a dominar esas fuerzas. Aun en muchos positivistas queda una inquietud romántica que lleva a definir lo popular como tradicional. Adquiere la belleza taciturna de lo que va extinguiéndose y podemos reinventar, fuera de los conflictos del presente, siguiendo nuestros deseos de lo que debiera haber sido. Los anticuarios habían luchado contra lo que se perdía coleccionando objetos; los folcloristas crearon los museos de tradiciones populares.

Una noción clave para explicar las tácticas metodológicas de los folcloristas y su fracaso teórico es el de *supervivencia*. La percepción de los objetos y costumbres populares como restos de una estructura social que se apaga es la justificación

lógica de su análisis descontextualizado. Si el modo de producción y las relaciones sociales que originaron esas "supervivencias" desaparecieron, ¿para qué preocuparse por encontrar su sentido socioeconómico? Únicamente los investigadores afiliados al historicismo idealista se interesan por entender las tradiciones en un marco más amplio, pero las reducen a testimonios de una memoria que suponen útil para fortalecer la continuidad histórica y la identidad contemporánea.<sup>3</sup>

Al fin de cuentas, los románticos se vuelven cómplices de los ilustrados. Al decidir que lo específico de la cultura popular reside en su fidelidad al pasado rural, se ciegan a los cambios que la iban redefiniendo en las sociedades industriales y urbanas. Al asignarle una autonomía imaginada, suprimen la posibilidad de explicar lo popular por las interacciones que tiene con la nueva cultura hegemónica. El pueblo es "rescatado", pero no conocido.

Recuerdo la trayectoria europea de los estudios folclóricos clásicos porque las motivaciones de su interés por lo popular, sus usos y contradicciones, se repiten en América Latina. En países tan dispares como la Argentina, Brasil, Perú y México los textos folclóricos produjeron desde fines del siglo XIX un vasto conocimiento empírico sobre los grupos étnicos y sus expresiones culturales: la religiosidad, los rituales, la medicina, las fiestas y artesanías. En muchos trabajos se ve una penetración profunda con el mundo indio y mestizo, el esfuerzo por darle un lugar dentro de la cultura nacional. Pero sus dificultades teóricas y epistemológicas, que limitan seriamente el valor de sus informes, persisten en estudios folclóricos actuales. Aun en los países más renovadores en el análisis de la cultura popular, como los cuatro nombrados, esta corriente controla la mayoría de las instituciones especializadas y de la producción bibliográfica.

Un primer obstáculo para el conocimiento folclórico procede del recorte del objeto de estudio. *Lo folk* es visto, en forma semejante a Europa, como una propiedad de grupos indígenas o campesinos aislados y autosuficientes, cuyas técnicas simples y poca diferenciación social los preservarían de amenazas modernas. Interesan más los bienes culturales —objetos, leyendas, músicas— que los actores que los generan y consumen.

<sup>3</sup> Nicole Belmont hace una crítica en esta línea de la noción de supervivencia en su artículo "Le folklore refoulé ou les séductions de l'archaïsme", *L'Homme*, núm. 97-98, París, 1986, pp. 259-268.

Esta fascinación por los productos, el descuido de los procesos y agentes sociales que los engendran, de los usos que los modifican, lleva a valorar en los objetos más su repetición que su cambio.

En segundo lugar, gran parte de los estudios folclóricos nació en América Latina por los mismos impulsos que los originaron en Europa. Por una parte, la necesidad de arraigar la formación de nuevas naciones en la identidad de su pasado; por otra, la inclinación romántica de rescatar los sentimientos populares frente al iluminismo y el cosmopolitismo liberal. Así condicionados por el nacionalismo político y el humanismo romántico, no es fácil que los estudios sobre lo popular produzcan un conocimiento científico.

La asociación de folcloristas y antropólogos con los movimientos nacionalistas convirtió a los estudiosos de las culturas populares en intelectuales reconocidos durante la primera mitad del siglo, como se aprecia, por ejemplo, en las funciones oficiales encargadas a los indigenistas peruanos y mexicanos. Desde los años cuarenta y cincuenta, ante el avance de tendencias modernizadoras en las políticas culturales y en la investigación social, la afición a las culturas tradicionales se vuelve un recurso de quienes necesitan reubicar su actuación en el campo académico. Renato Ortiz encuentra que el desarrollo de los estudios folclóricos brasileños debe mucho a objetivos tan poco científicos como los de fijar el terreno de la nacionalidad en la que se fusionan lo negro, lo blanco y lo indio; dar a los intelectuales que se dedican a la cultura popular un recurso simbólico a través del cual puedan tomar conciencia y expresar la situación periférica de su país; y posibilitar a esos intelectuales el afirmarse profesionalmente en relación con un sistema moderno de producción cultural, del que se sienten excluidos (en Brasil el estudio del folclor se hace principalmente fuera de las universidades, en centros tradicionales como los Institutos Históricos Geográficos, que tienen una visión anacrónica de la cultura y desconocen las técnicas modernas del trabajo intelectual). Agrega Ortiz que el estudio del folclor va asociado también a los avances de la conciencia regional, opuesta a la centralización del Estado:

En el momento en que una élite local pierde poder, se produce un florecimiento de los estudios de cultura popular; un autor como Gilberto Freyre podría tal vez ser tomado como representante paradigmático de la élite que procura reequilibrar su capital simbólico a través de una temática regional.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Renato Ortiz, *op. cit.*, p. 53.

En México, un largo tramo de los estudios antropológicos y folclóricos estuvo condicionado por el objetivo posrevolucionario de construir una nación unificada, más allá de las divisiones económicas, lingüísticas y políticas que fracturaban al país. La influencia de la escuela finlandesa en los folcloristas —bajo el tema "Dejémonos de teoría; lo importante es coleccionar"— fomentó un empirismo plano en la catalogación de los materiales, el tratamiento analítico de la información y una pobre interpretación contextual de los hechos, aun en los autores más esmerados. Por eso, la mayoría de los libros sobre artesanías, fiestas, poesía y música tradicionales enumeran y exaltan los productos populares, sin ubicarlos en la lógica presente de las relaciones sociales. Esto es aún más visible en los museos de folclor o arte popular. Exhiben las vasijas y los tejidos despojándolos de toda referencia a las prácticas cotidianas para las que fueron hechos. Son excepcionales los que incluyen el contexto social, como el Museo Nacional de Culturas Populares de la ciudad de México, creado en 1982. La mayoría se limita a enlistar y clasificar aquellas piezas que representan las tradiciones y sobresalen por su resistencia o indiferencia a los cambios.

Pese a la abundancia de descripciones, los folcloristas dan pocas explicaciones sobre lo popular. Hay que reconocer su mirada perspicaz sobre lo que durante mucho tiempo escapó a la macrohistoria y a otros discursos científicos, su sensibilidad ante lo periférico. Pero casi nunca dicen por qué es importante, qué procesos sociales dan a las tradiciones una función actual. No logran reformular su objeto de estudio de acuerdo con el desarrollo de sociedades donde los hechos culturales raras veces tienen los rasgos que define y valoriza el folclor. Ni son producidos manual o artesanalmente, ni son estrictamente tradicionales (transmitidos de una generación a otra), ni circulan en forma oral de persona a persona, ni son anónimos, ni se aprenden y transmiten fuera de las instituciones o de programas educativos y comunicacionales masivos. Sin duda, la aproximación folclórica conserva utilidad para conocer hechos que en las sociedades contemporáneas guardan algunos de esos rasgos. Tiene poco para decir en cuanto queremos abarcar las condiciones industriales en que ahora se produce la cultura.

La principal ausencia en los trabajos sobre folclor es no interrogarse por lo que ocurre a las culturas populares cuando la sociedad se vuelve masiva. El folclor, que surgió en Europa y en América como reacción frente a la ceguera aristocrática

hacia lo popular y como réplica a la primera industrialización de la cultura, es casi siempre un intento melancólico por sustraer lo popular a la reorganización masiva, fijarlo en las formas artesanales de producción y comunicación, custodiarlo como reserva imaginaria de discursos políticos nacionalistas.

Si se quiere tener una síntesis global de la ideología de trabajo, las estrategias de estudio y política cultural con que la corriente folclórica logró poner en escena lo popular, no sólo en muchos países sino en organismos internacionales, hay que leer la Carta del Folclor Americano, elaborada por un conjunto representativo de especialistas y aprobada por la OEA en 1970. ¿Cómo caracteriza el futuro del folclor frente al avance de lo que identifica como sus dos mayores adversarios, los medios masivos y el "progreso moderno"? Podemos resumir así sus afirmaciones básicas:

- El folclor está constituido por un conjunto de bienes y formas culturales tradicionales, principalmente de carácter oral y local, siempre inalterables. Los cambios son atribuidos a agentes externos, por lo cual se recomienda aleccionar a los funcionarios y los especialistas para que "no desvirtúen el folclor" y "sepan cuáles son las tradiciones que no hay ninguna razón para cambiar".
- El folclor, entendido de esta manera, constituye lo esencial de la identidad y el patrimonio cultural de cada país.
- El progreso y los medios modernos de comunicación, al acelerar el proceso final de desaparición del folclor, desintegran el patrimonio y hacen "perder su identidad" a los pueblos americanos.

A partir de esta curiosa exaltación de la cultura local por parte de un organismo internacional, la Carta traza algunas líneas políticas destinadas a la "conservación", el "rescate" y el estudio de las tradiciones. Sus propuestas se concentran en los museos y las escuelas, los festivales y concursos, la legislación y protección. El breve tratamiento de los medios masivos se limita a sugerir "emplearlos bien", descalificando lo que se difunde en ellos por ser "un falso folclor".<sup>5</sup>

<sup>5</sup> La OEA convocó una reunión sobre Cultura Popular Tradicional con el fin de actualizar la Carta del Folclor Americano. Se efectuó en Caracas del 20 al 24 de julio de 1987, con el auspicio del Centro para las Culturas Populares y Tradicionales de Venezuela y el Centro Interamericano de Etnomusicología y Folclor. Algunos de los argumentos que siguen los expuse en aquella ocasión; mi crítica específica a la Carta

## CULTURAS POPULARES PRÓSPERAS

La persistencia de estas nociones en políticas culturales, estrategias museográficas o turísticas, y aun en centros de investigación, es incompatible con el desarrollo actual del mercado simbólico y de las ciencias sociales. La reformulación de lo popular tradicional que está ocurriendo en la autocrítica de algunos folcloristas y en nuevas investigaciones de antropólogos y comunicólogos permite entender de otro modo el lugar del folclor en la modernidad. Es posible construir una nueva perspectiva de análisis de lo tradicional-popular tomando en cuenta sus interacciones con la cultura de élites y con las industrias culturales. Comenzaré a sistematizarla bajo la forma de seis referencias a la visión clásica de los folcloristas:

a) *El desarrollo moderno no suprime las culturas populares tradicionales.* En las dos décadas que pasaron desde la emisión de la Carta no se acentuó el supuesto proceso de extinción del folclor, pese al avance de las comunicaciones masivas y otras tecnologías inexistentes en 1970, o no usadas entonces en la industria cultural: el video, los casetes, la televisión por cable, la transmisión por satélites, en fin, el conjunto de transformaciones tecnológicas y culturales que derivan de combinar la microelectrónica con la telecomunicación.

No sólo esta expansión modernizadora no logró borrar el folclor. Muchos estudios revelan que en las últimas décadas las culturas tradicionales *se han desarrollado transformándose*. Este crecimiento se debe, al menos, a cuatro tipos de causas: a) la imposibilidad de incorporar a toda la población a la producción industrial urbana; b) la necesidad del mercado de incluir las estructuras y los bienes simbólicos tradicionales en los circuitos masivos de comunicación, para alcanzar aun a las capas populares menos integradas a la modernidad; c) el interés de los sistemas políticos por tomar en cuenta el folclor a fin de fortalecer su hegemonía y su legitimidad; d) la continuidad en la producción cultural de los sectores populares.

Los estudios sobre artesanías muestran un crecimiento del número de artesanos, del volumen de la producción y de su peso cuantitativo: un informe del SELA calcula que los artesa-

nos de los catorce países latinoamericanos analizados representan el 6 por ciento de la población general y el 18 por ciento de la población económicamente activa.<sup>6</sup> Una de las principales explicaciones del incremento, dada tanto por autores del área andina como mesoamericana, es que las deficiencias de la explotación agraria y el empobrecimiento relativo de los productos del campo impulsan a muchos pueblos a buscar en la venta de artesanías la elevación de sus ingresos. Si bien es cierto que en algunas regiones la incorporación de fuerza de trabajo campesina a otras ramas productivas redujo la producción artesanal, existen, a la inversa, pueblos que nunca habían hecho artesanías, o sólo las fabricaban para autoconsumo, y en las últimas décadas se iniciaron en ese trabajo para sobrellevar la crisis. La desocupación es otra de las razones por la que está aumentando el trabajo artesanal, tanto en el campo como en las ciudades, trasladando a este tipo de producción a jóvenes procedentes de sectores socioeconómicos que nunca se ocupaban en esta rama. En Perú, la mayor concentración de artesanos no está en las zonas de bajo desarrollo económico sino en la ciudad de Lima: el 29 por ciento.<sup>7</sup> México comparte su acelerada reconversión industrial con un intenso apoyo a la producción artesanal, la más voluminosa del continente y con un alto número de productores: seis millones. No es posible entender por qué se sigue incrementando el número de artesanías, ni por qué el Estado multiplica los organismos para fomentar un tipo de trabajo que, ocupando a un 28 por ciento de la población económicamente activa, apenas representa el 0.1 por ciento del producto nacional bruto y del 2 al 3 por ciento de las exportaciones del país, si lo vemos como supervivencia atávica de tradiciones enfrentadas a la modernidad.

La incorporación de los bienes folclóricos a circuitos comerciales, que suele analizarse como si sus únicos efectos fueran homogeneizar los diseños y disolver las marcas locales, muestra que la expansión del mercado necesita ocuparse también de los sectores que resisten el consumo uniforme o encuentran dificultades para participar en él. Con este fin, se diversifica

<sup>6</sup> Citado por Mirko Lauer, *La producción artesanal en América Latina*, Fundación Friedrich Ebert, Lima, 1984, p. 39. La estimación del SELA no incluye a los países que no pertenecen a dicho sistema, pero el único ausente con producción significativa es Brasil.

<sup>7</sup> Mirko Lauer, *Crítica de la artesanía. Plástica y sociedad en los Andes peruanos*, UNESCO, Lima, 1982.

fue publicada bajo el título "Las artes populares en la época de la industria cultural", en *México Indígena*, núm. 19, año III, noviembre-diciembre de 1987, pp. 3-8.

la producción y se utilizan los diseños tradicionales, las artesanías y la música folclórica, que siguen atrayendo a indígenas, campesinos, las masas de migrantes y nuevos grupos, como intelectuales, estudiantes y artistas. A través de las variadas motivaciones de cada sector —afirmar su identidad, marcar una definición política nacional-popular o la distinción de un gusto refinado con arraigo tradicional— esta ampliación del mercado contribuye a extender el folclor.<sup>8</sup> Por discutibles que parezcan ciertos usos comerciales de bienes folclóricos, es innegable que gran parte del crecimiento y la difusión de las culturas tradicionales se debe a la promoción de las industrias del disco, los festivales de danza, las ferias que incluyen artesanías, y, por supuesto, a su divulgación por los medios masivos. La comunicación radial y televisiva amplificó a escala nacional e internacional músicas de repercusión local, como ocurre con el valse criollo y la chicha peruanos, el chamamé y los cuartetos en la Argentina, la música nordestina y las canciones gauchas en Brasil, los corridos revolucionarios mexicanos, incluidos en el repertorio de quienes promueven en los medios electrónicos la nueva canción.

En tercer lugar, si muchas ramas del folclor crecen es porque los Estados latinoamericanos incrementaron en las últimas décadas el apoyo a la producción (créditos a artesanos, becas y subsidios, concursos, etcétera), su conservación, comercio y difusión (museos, libros, circuitos de venta y salas de espectáculos populares). Hay diversos objetivos: crear empleos que disminuyan la desocupación y el éxodo del campo a las ciudades, fomentar la exportación de bienes tradicionales, atraer al turismo, aprovechar el prestigio histórico y popular del folclor para cimentar la hegemonía y la unidad nacional bajo la forma de un patrimonio que parece trascender las divisiones entre clases y etnias.

Pero todos estos usos de la cultura tradicional serían imposibles sin un hecho básico: la continuidad en la producción de artesanos, músicos, danzantes y poetas populares, interesados en mantener su herencia y renovarla. La preservación de estas formas de vida, de organización y pensamiento se explica por

<sup>8</sup> Desde principios de los ochenta, autores de varios países se han ocupado de la revitalización que la comercialización y el consumo de sectores no tradicionales posibilitan al folclor: Berta G. Ribeiro y otros, *O artesanato tradicional e seu papel na sociedade contemporânea*, FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore, Rio de Janeiro, 1983; Rodolfo Becerril Straffon, "Las artesanías: la necesidad de una perspectiva económica", en varios, *Textos sobre arte popular*, FONART-FONAPAS, México, 1982.

razones culturales, pero también, como dijimos, por los intereses económicos de los productores que buscan sobrevivir o aumentar sus ingresos.

No desconocemos el carácter contradictorio que tienen los estímulos del mercado y de organismos gubernamentales al folclor. Los estudios que citamos hablan de conflictos frecuentes entre los intereses de los productores o usuarios de los bienes populares y los comerciantes, empresarios, medios masivos y Estados. Pero lo que ya no puede decirse es que la tendencia de la modernización es simplemente provocar la desaparición de las culturas tradicionales. El problema no se reduce, entonces, a conservar y rescatar tradiciones supuestamente inalteradas. Se trata de preguntarnos cómo se están transformando, cómo interactúan con las fuerzas de la modernidad.

b) *Las culturas campesinas y tradicionales ya no representan la parte mayoritaria de la cultura popular.* En las últimas décadas, las ciudades latinoamericanas pasaron a contener entre el 60 y 70 por ciento de los habitantes. Aun en zonas rurales, el folclor no tiene hoy el carácter cerrado y estable del universo arcaico, pues se desarrolla en las relaciones versátiles que las tradiciones tejen con la vida urbana, las migraciones, el turismo, la secularización y las opciones simbólicas ofrecidas tanto por la secularización como por nuevos movimientos religiosos o por la reformulación de los antiguos. Hasta los migrantes recientes, que mantienen formas de sociabilidad y celebraciones de origen campesino, adquieren el carácter de "grupos urbanoides", como dice un etnomusicólogo brasileño, José Jorge de Carvalho. De ahí que los actuales folcloristas sientan la necesidad de ocuparse a la vez de la producción local y regional tanto como de la salsa, los ritmos afro, las melodías aborígenes y criollas que dialogan con el jazz, el rock y otros géneros de origen anglosajón. Las tradiciones se reinstalan aún más allá de las ciudades: en un sistema interurbano e internacional de circulación cultural. Si bien siempre hubo una corriente de formas tradicionales que unieron al mundo iberoamericano, agrega Carvalho, ahora

...existe una vertiente de formas híbridas que también nos une, siendo posible identificar relaciones de nuevos ritmos populares brasileños con nuevas expresiones de Bolivia, Perú, Venezuela, el Caribe, México, etcétera. No es posible —concluye— comprender la tradición sin comprender la innovación.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> José Jorge de Carvalho, *O lugar da cultura tradicional na sociedade moderna*, Fundação Universidade de Brasília, Brasília, Serie Antropologia, núm. 77, 1989, pp. 8-10.

c) *Lo popular no se concentra en los objetos*. El estudio actual de la antropología y la sociología sobre la cultura sitúa los productos populares en sus condiciones económicas de producción y consumo. Los folcloristas influidos por la semiología identifican *folk* en comportamientos y procesos comunicacionales. En ninguno de estos casos se acepta que lo popular sea congelado en patrimonios de bienes estables. Ni siquiera la cultura tradicional es vista como "norma autoritaria o fuerza estática e inmutable —escribe Martha Blache—, sino un caudal que es utilizado hoy, pero está basado en experiencias previas sobre la manera que tiene un grupo de dar respuesta y vincularse a su entorno social". En vez de una colección de objetos o de costumbres objetivadas, la tradición es pensada como "un mecanismo de selección, y aun de invención, proyectado hacia el pasado para legitimizar el presente".<sup>10</sup>

La influencia interaccionista y etnomerodológica también contribuye a concebir la formación y los cambios de la significación social como resultado de interacciones y rituales. Desde su perspectiva, el arte popular no es una colección de objetos, ni la ideología subalterna un sistema de ideas, ni las costumbres repertorios fijos de prácticas: todos son dramatizaciones dinámicas de la experiencia colectiva. Si los rituales, explica Roberto Da Matta, son el dominio donde cada sociedad manifiesta lo que desea situar como perenne o eterno,<sup>11</sup> hasta los aspectos más durables de la vida popular se manifiestan mejor que en los objetos inertes en las ceremonias que los hacen vivir. (Aunque Da Matta no establece una relación exclusiva del ritual con el pasado, destaca que aun lo que en la sociedad es tradición se muestra mejor en las interacciones que en los bienes inmóviles.)

d) *Lo popular no es monopolio de los sectores populares*. Al concebir *folk*, más que como paquetes de objetos, como prácticas sociales y procesos comunicacionales, se quiebra el vínculo fatalista, naturalizante, que asociaba ciertos productos culturales con grupos fijos. Los folcloristas prestan atención

<sup>10</sup> Martha Blache, "Folclor y cultura popular", *Revista de investigaciones Folclóricas*, Instituto de Ciencias Antropológicas, Universidad de Buenos Aires, núm. 3, diciembre de 1988, p. 27.

<sup>11</sup> Roberto Da Matta, *Carnavais, malandros e heróis*, Zahar, Río de Janeiro, 1980, p. 24.

al hecho de que en las sociedades modernas una misma persona puede participar en diversos grupos folclóricos, es capaz de integrarse sincrónica y diacrónicamente a varios sistemas de prácticas simbólicas: rurales y urbanas, barriales y fabriles, micro-sociales y "massmediáticas". No hay folclor sólo de las clases oprimidas, ni el único tipo posible de relaciones interfolclóricas son las de dominación, sometimiento o rebelión. En última instancia, llegamos a no considerar ya

...a los grupos como organizaciones estables en su composición y en su permanencia, dotadas de características comunes. No hay un conjunto de individuos propiamente folclóricos; hay, sin embargo, situaciones más o menos propicias para que el hombre participe de un comportamiento folclórico.<sup>12</sup>

La evolución de las fiestas tradicionales, de la producción y venta de artesanías, revela que éstas no son ya tareas exclusivas de los grupos étnicos, ni siquiera de sectores campesinos más amplios, ni aun de la oligarquía agraria; intervienen también en su organización los ministerios de cultura y de comercio, las fundaciones privadas, las empresas de bebidas, las radios y la televisión.<sup>13</sup> Los hechos culturales *folk* o tradicionales son hoy el producto multideterminado de actores populares y hegemónicos, campesinos y urbanos, locales, nacionales y transnacionales.

Por extensión, es posible pensar que lo popular se constituye en procesos híbridos y complejos, usando como signos de identificación elementos procedentes de diversas clases y naciones. Al mismo tiempo, podemos volvernos más perceptivos ante los ingredientes de las llamadas culturas populares que son reproducción de lo hegemónico, o que se vuelven autodestructivos para los sectores populares, o contrarios a sus intereses: la corrupción, las actitudes resignadas o ambivalentes en relación con los grupos hegemónicos.

e) *Lo popular no es vivido por los sujetos populares como complacencia melancólica con las tradiciones*. Muchas prácticas rituales subalternas aparentemente consagradas a reproducir el orden tradicional, lo transgreden humorísticamente. Quizá

<sup>12</sup> Martha Blache, *op. cit.*, p. 29.

<sup>13</sup> Véanse, entre otros, los libros de Gobi Stromberg, *El juego del coyote. Platería y arte en Taxco*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985; Catherine Good Eshelman, *Haciendo la lucha. Arte y comercio nahuas en Guerrero*, Fondo de Cultura Económica, México, 1988, y Mirko Lauer, *op. cit.*

una antología de la documentación dispersa sobre humor ritual en América Latina volvería evidente que los pueblos recurren a la risa para tener un trato menos agobiante con su pasado. Proponemos la hipótesis de que la acritud es más antisolemne cuando se trata de tradiciones cruzadas en conflicto. En carnavales de varios países, danzas bailadas por indígenas y mestizos parodian a los conquistadores españoles, usan grotescamente sus trajes, la parafernalia bélica que trajeron para la conquista. En el carnaval brasileño, se invierten los órdenes tradicionales de una sociedad donde la intersección de negros y blancos, etnias antiguas y grupos modernos, pretende resolverse bajo jerarquías severas: la noche se usa como si fuera el día, los hombres se disfrazan de mujeres, los ignorantes, los negros, los trabajadores aparecen "enseñando el placer de vivir actualizado en el canto, en la danza y en la samba".<sup>14</sup>

No hay que oprimir esas transgresiones al punto de creer que deshacen, al reivindicar historias propias, la tradición fundamental de la dominación. El propio Da Matta reconoce que en el carnaval se da un juego entre la reafirmación de las tradiciones hegemónicas y la parodia que las subvierte pues la explosión de lo ilícito está limitada a un periodo corto, definido, luego del cual se reingresa en la organización social establecida. La ruptura de la fiesta no liquida las jerarquías ni las desigualdades, pero su irreverencia abre una relación más libre, menos faralista, con las convenciones heredadas.

También en México, en los Altos de Chiapas, el carnaval es un momento de elaboración simbólica y humorística de conflictos superpuestos. Los negros caricaturizan a los ladinos, unos indígenas a otros, y se escenifican las tensiones étnicas rememorando irónicamente la Guerra de Castas de 1867-1870. La parodia es usada en Zinacatlán, Chamula y Chenalhó, como en otras partes, para subestimar a los diferentes (otros indígenas, ladinos, blancos) y desaprobando las desviaciones de conducta en el propio grupo, es decir, como autoafirmación etnocéntrica.<sup>15</sup> Pero también puede interpretarse que lo hacen para reducir el carácter opresivo de dominaciones centenarias.

Porque los conflictos interculturales han sido semejantes en otras zonas de Mesoamérica no es extraño que semejantes tácticas paródicas se encuentren en muchos pueblos. Sin

<sup>14</sup> R. da Matta, *op.cit.*, p. 99.

<sup>15</sup> Victoria Reiner Bricker, *Humor ritual en la altiplanicie de Chiapas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986.

embargo, la exégesis de estas fiestas suele destacar únicamente lo que en el humor ritual sirve para burlarse de las autoridades y caricaturizar a los extraños. Algunos autores, como Reifler Bricker, al observar la frecuente relación del humor ritual con las conductas desviadas, sugieren otra función: el control social. Ridiculizar a quien usa ropa ladina o al funcionario corrupto serviría a los pueblos indígenas para anticipar las sanciones que sufrirían quienes se aparten de los comportamientos tradicionales o agredan al propio grupo. Pero nadie prueba, anota esta autora, que haya una vinculación de causa a efecto entre la caricatura ceremonial y el refuerzo de las reglas. No puede afirmarse que en las sociedades que se burlan de ciertas conductas éstas ocurran con menos frecuencia, ni que el temor a ser ridiculizado, y no otro temor —sobrenatural o legal— sea la motivación para evitarlas.

A nuestro modo de ver, esta preocupación generalizada por la normalidad va unida a la elaboración simbólica del cambio y de las relaciones entre tradición y modernidad. Es la interpretación que nos sugiere el trabajo de campo en la zona purépecha de Michoacán. Voy a detenerme en un ejemplo —los diablos de Ocumicho— entre los muchos que manifiestan esta función del humor en las fiestas y las artesanías.

Vuelvo a ocuparme de los diablos de Ocumicho, a los que analicé hace ocho años,<sup>16</sup> teniendo en cuenta que desde entonces se han convertido en uno de los productos alfareros más exitosos de todo México, y lo que agregan varios trabajos publicados en los ochenta. Los diablos son hoy una tradición tan útil para que los habitantes de Ocumicho se identifiquen ante otros como su lengua y sus ceremonias antiguas, aunque nacieron hace sólo tres décadas. ¿Por qué comenzaron a hacerlos? Dan una explicación económica y cuentan dos mitos.

En los años sesenta disminuyeron las lluvias y algunos ejidatarios cercanos se apropiaron de sus tierras más fértiles. Tuvieron que expandir la alfarería, producida hasta entonces por pocas familias para necesidades cotidianas del pueblo, con el fin de venderla y lograr ingresos que compensaran lo perdido en el campo. A esa explicación, se agregan los mitos. Uno dice que el diablo —personaje importante en las creencias precortesianas de la región y también durante la colonia—

...recorría Ocumicho y molestaba a todos. Se metía en los árboles y los

<sup>16</sup> Néstor García Canclini, *Las culturas populares en el capitalismo*, cit., cap. vi.

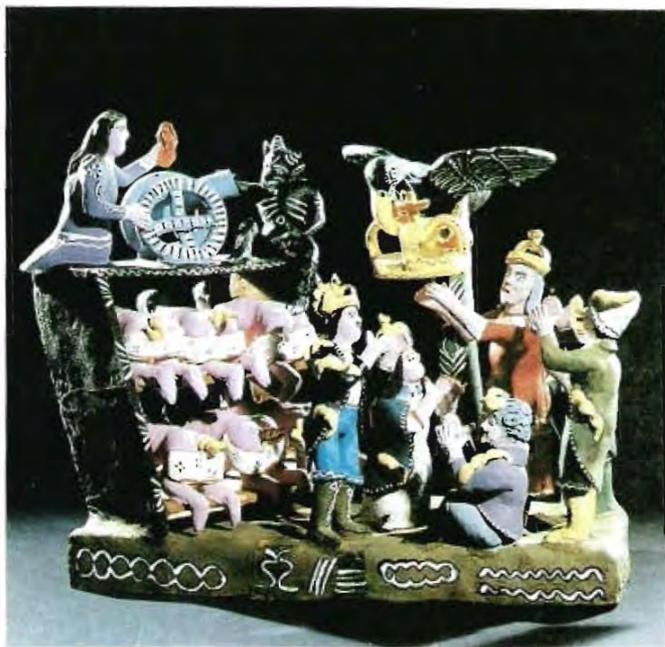
mataba. Entraba en los perros, y no hacían más que agitarse y gritar. Luego persiguió a la gente, que se enfermaba y enloquecía. A alguien se le ocurrió que había que darle lugares donde pudiera vivir sin molestar a nadie. Por eso hicimos diablos de barro, para que tuviera dónde estar.

El otro relato se refiere a Marcelino, un muchacho huérfano, homosexual, iniciado por la abuela en la cerámica, que comenzó a hacer “bellas figuras” hace unos treinta años; primero hizo ángeles y luego se dedicó a los diablos, a partir del encuentro con el demonio en una barranca. Al ver lo rápido que crecían sus ventas, que lo invitaron a ferias artesanales en la ciudad de México y en Nueva York, los vecinos aprendieron y perfeccionaron la técnica, siguieron variando las imágenes, aun después de la muerte de Marcelino, ocurrida cuando todavía era joven.

Ambos relatos son contados con variantes múltiples, como ocurre cuando distintos miembros de un pueblo contribuyen a darle énfasis diversos y lo actualizan. Así renuevan el valor de mitos fundacionales para una actividad inestable, que en pocos años dio prosperidad a unas cuantas familias y permitió la mejor supervivencia de muchas otras. Ahora los diablos circulan por todo el país y en el extranjero. Sus imágenes, que mezclan las serpientes, los árboles y las casas purépechas con elementos de la vida moderna, con escenas bíblicas y eróticas, ganaron un lugar por el atractivo de esta ambivalencia en las tiendas urbanas. Los diablos se ven tanto en escenas sacras —en los nacimientos, en la última cena en lugar de los apóstoles—, como en la reproducción de las más cotidianas de Oeumicho: la venta de alimentos, un parto, la conversación en la puerta de una casa. Llegan a pilotear aviones o helicópteros, hablan por teléfono, se dedican a la venta ambulante en las ciudades, pelean con la policía y hacen el amor con sirenas, o con una mujer purépecha montada en un animal de siete cabezas. Es un arte que habla de su vida propia y sus migraciones (diablos subidos al techo de autobuses que viajan a Estados Unidos). Se burla de los ritos católicos (que practican sincréticamente), y seduce por la libertad con que recrea las idas y venidas entre lo tradicional y lo moderno. Arte que los representa, pero que es hecho para otros (ningún poblador usa los diablos en la decoración de sus casas), se refiere a los otros como adversarios de quienes los diablos se ríen. Las imágenes menos miméticas de sus tradiciones representan lo que experimentan los herederos de esas tradiciones cuando algún miem-



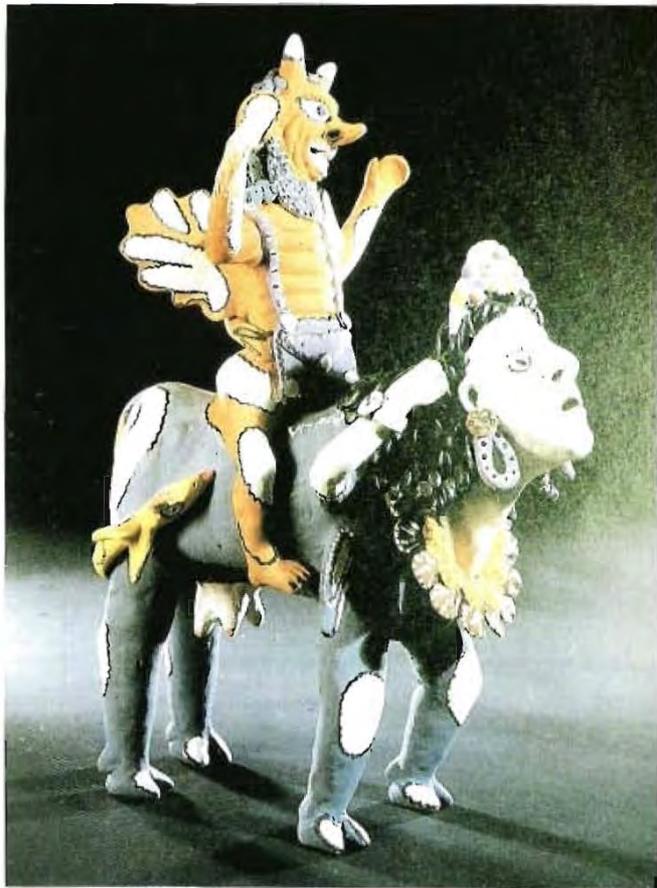
Carmela Martínez, a partir de *La libertad guiando al pueblo* el 28 de julio de 1830, de Eugène Delacroix.



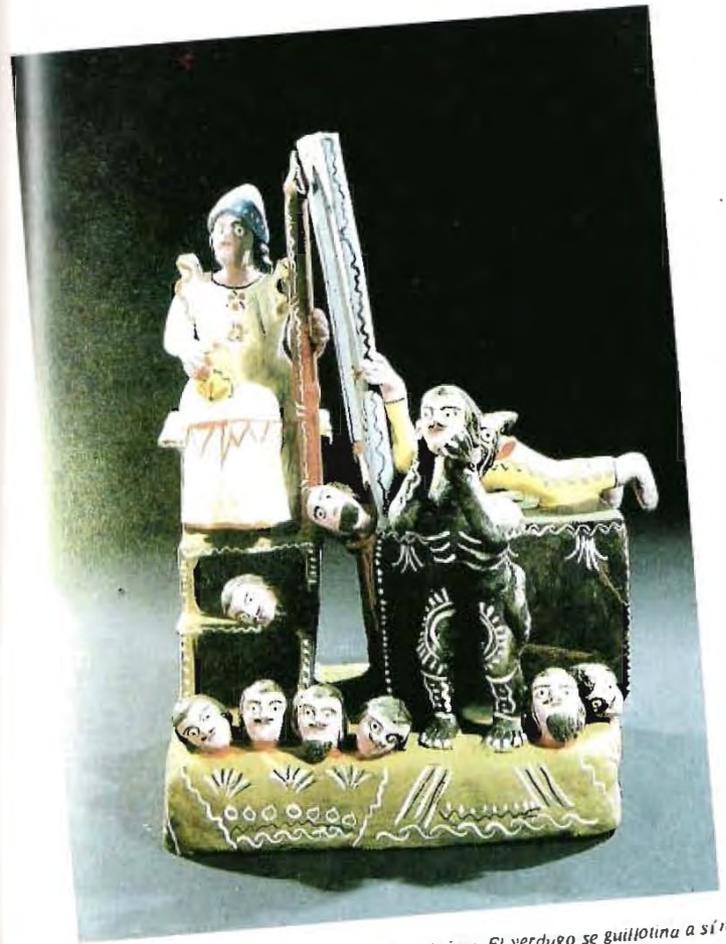
Antonia Martínez, a partir del aguafuerte anónimo *Bombardeo de todos los tronos de Europa y caída de todos los tiranos para la felicidad del universo*.



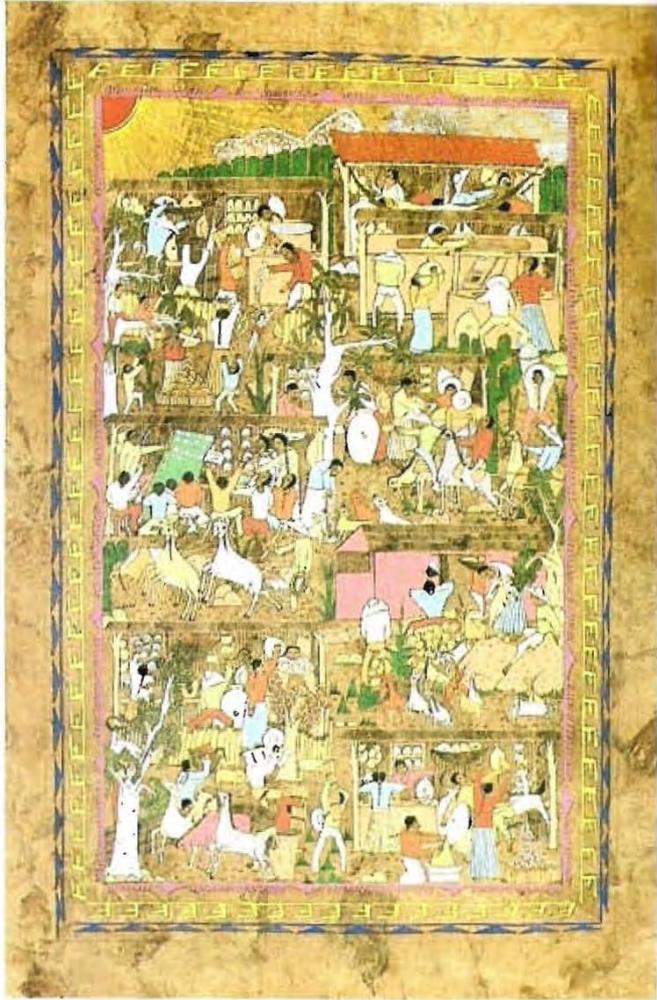
Guadalupe Álvarez, a partir del grabado de Berthaud *Toma de la Bastilla*.



Virginia Pascual, a partir del grabado anónimo *Caricatura contra María Antonieta*.



Carmela Martínez, a partir del grabado anónimo *El verdugo se guillotina a sí mismo*.



Amate anónimo, producido en Maxela.



Amate de Roberto Mauricio, de San Agustín Oapan, Cuerrero.



Venta de amates en Cuernavaca. Fotografía de Catherine Good Eshelman.



Negociando con un revendedor. Fotografía de Catherine Good Eshelman.

bro de cada familia viaja a los Estados Unidos para trabajos temporales. O sus experiencias cuando el Fondo Nacional de las Artesanías y el Insiruto Nacional Indigenista les enseñaron a organizarse en cooperativas ("grupos solidarios"), a manejar créditos, cambiar los temas y el barniz de las piezas, usando pinturas sintéticas pero con un tratamiento que simule antigüedad en el aspecto final.

En muy pocos años, los pobladores de Ocumicho lograron desarrollar una técnica sofisticada, una imaginaria en constante renovación y hasta un soporte místico que relaciona los cambios con su historia lejana. Por su parte, las instituciones oficiales contribuyen a poner en escena este arte a través de una distribución extensa, invitaciones para exponer en ferias internacionales, concursos y premios que legitiman ese modo de producir e innovar.

¿Es la apertura —crítica o burlona— hacia la modernidad, y no la simple autoafirmación, lo que los arraiga mejor en las tradiciones? En parte, así parece. Pero hay algo más. Lo revela un estudio comparativo de Ocumicho con otro pueblo cercano, también productor exitoso de alfarería: Patamban.<sup>17</sup> Los artesanos de este último, que producen loza de uso diario, al haber generado su propio mercado basándose en la calidad de su trabajo y en acciones independientes de comercialización, consideran a las instituciones oficiales como un tipo de intermediario entre otros. Gouy-Gilbert encuentra una correspondencia entre esta mayor autonomía comercial y la menor preocupación por afianzar un poder político propio o su sistema religioso tradicional. En cambio, como para Ocumicho el acceso al mercado se da casi exclusivamente a través de instituciones gubernamentales, la precariedad de sus lazos comerciales y la dependencia de agentes económicos extraños los vuelve más sensibles a la reafirmación de los *signos* de identidad (lengua, vestimenta, sistema de cargos religiosos) y a la defensa de un poder civil controlado comunitariamente.

En esta línea, podemos leer el sentido humorístico de los diablos como recurso simbólico para elaborar las transiciones bruscas entre lo propio y lo ajeno, entre la reproducción de lo conocido y la incorporación de elementos nuevos a una percepción reformulada de sí mismo.

<sup>17</sup> Cecile Gouy-Gilbert, *Ocumicho y Patamban. Dos maneras de ser artesano*, Centre d'Etudes Mexicaines et Centraméricaines, México, 1987.

La movilización de todos los recursos culturales dentro de una minoría étnica (activación de las relaciones de parentesco, del sistema de cargos, de las fiestas, etcétera), puede corresponder tanto a una última forma de resistencia, a una especie de congelación del patrimonio cultural étnico, como a un recurso que permita a la comunidad encontrar vías de adaptación.<sup>18</sup>

En 1989 les propusieron a diez alfareros de Ocumicho fabricar figuras con el rema de la revolución francesa. Mercedes Iturbe, directora del Centro Cultural de México en París, les llevó imágenes con escenas revolucionarias y les relató la historia. Como tantos pintores y cineastas que construyeron desde su propia imaginación la iconografía que enseñó a ver ese acontecimiento fundador de la modernidad, las artesanías purépechas dieron su versión de la toma de la Bastilla, de María Antonieta y la guillotina.

Fernando del Paso escribió en el catálogo de la exposición que "ningún pueblo o nación del mundo tiene el monopolio de la barbarie y la crueldad". Los indígenas que produjeron estas obras no sabían mucho de la revolución francesa, pero tienen memoria de los horrores realizados por los conquistadores españoles —que se alarmaban de los sacrificios que ocurrían en estas tierras —para imponer la modernidad. El largo trato de estos alfareros con diablos y serpientes en sus obras sin duda les facilitó representar lo que pudo haber de contradictorio y grotesco en la revolución que buscaba la libertad y la fraternidad. La presencia de lo infernal —dice Del Paso— aleja a estas piezas del riesgo naïf: pese a la apariencia rústica de sus figuras, los purépechas demuestran saber que "la crueldad del hombre contra el hombre y la ingenuidad no son compatibles".<sup>19</sup>

f) *La preservación pura de las tradiciones no es siempre el mejor recurso popular para reproducirse y reelaborar su situación.* "Sea auténtico y ganará más" es la consigna de muchos promotores, comerciantes de artesanías y funcionarios culturales. Los estudios que por fin algunos folcloristas y antropólogos indisciplinados vienen haciendo sobre las artesanías impuras demuestran que a veces ocurre lo contrario.

De un modo análogo a los alfareros de Ocumicho, los pintores de amate están haciendo repensar las alarmas apocalípticas sobre "la extinción inevitable" de las artesanías y los

nexos entre lo culto y lo popular. Cuando hace treinta años varios pueblos de Guerrero comenzaron a producir y vender pinturas hechas en papel de amate, en parte por influencia de artistas, algunos folcloristas pronosticaron la decadencia de sus tradiciones étnicas. Catherine Good Eshelman inició un estudio sobre estas artesanías en 1977, a partir de la teoría predominante entonces sobre el lugar de la producción campesina en la formación capitalista mexicana: las artesanías serían una forma específica de participación en este sistema desigual, una vía más para la extracción de excedentes y debilitamiento de la organización étnica. Después de vivir varios años en los pueblos productores y seguir el ciclo de sus adaptaciones, tuvo que admitir que la creciente interacción comercial con la sociedad y el mercado nacionales no sólo les permitían mejorar económicamente; también iban fortaleciendo sus relaciones internas. El origen indígena no era "un detalle folclórico" que daba atracción exótica a sus productos, ni un obstáculo para incorporarse a la economía capitalista, sino "la fuerza movilizadora y determinante en el proceso".<sup>20</sup> Como lo muestra el trabajo histórico de la autora, esos pueblos pasaron largos periodos experimentando estrategias, muchas veces frustradas, hasta llegar a los hallazgos económicos y estéticos de las pinturas en amate. Su origen está multideterminado: nacieron en los años cincuenta, cuando los nahuas de Ameyaltepec, alfareros desde antes de la conquista, que vendían sus máscaras, macetas y ceniceros en ciudades cercanas, trasladaron las decoraciones de la cerámica al papel de amate. Los dibujos eran antiguos, pero su difusión nacional e internacional empezó al volcarlos al amate, que —además de posibilitar composiciones más complejas— es de menor peso que el barro, menos frágil y más fácil de transportar.

Los "cuadros" son hechos por hombres y mujeres, adultos y niños. Muestran escenas de sus trabajos y fiestas, valorizando así tradiciones étnicas y familiares que siguen reproduciendo en las tareas campesinas. Los propios artesanos controlan casi todo su comercio, permiten a los intermediarios una injerencia menor que en otras ramas artesanales, y aprovechan sus puestos o ventas itinerantes para ofrecer trabajos de otros pueblos (máscaras, piedras talladas y copias de piezas prehistóricas).

<sup>20</sup> Catherine Good Eshelman, *Haciendo la lucha. Arte y comercio nahuas de Guerrero*, op. cit., p. 18.

<sup>18</sup> *Idem*, p. 57.

<sup>19</sup> Fernando del Paso, "¿Al diablo la revolución francesa?", *Les trois couleurs d'Ocumicho*, Centre Culturel du Mexique, París, 1989, pp. 61-62.

Según la encuesta, aplicada en 1980-1981 por Good Eshelman en Ameyaltepec, el 41 por ciento de las familias gana sólo en las artesanías más de cuatro salarios mínimos, y otro 42 por ciento de dos a cuatro salarios mínimos. Sigue habiendo intermediarios que se apropian de una parte de la ganancia; los más especuladores son quienes pagan entre 10 y 20 dólares por los amates y los revenden en Estados Unidos, como "genuino arte tribal azteca", a 300 o 400 dólares. También hay empresarios que usan diseños de estos pueblos en manteles, tarjetas postales y cajas de pañuelos de papel, sin darles ningún pago. Pese a esas formas de explotación, comunes con otros tipos de artesanía, sus ingresos y nivel de consumo son muy superiores al promedio de los campesinos mexicanos.<sup>21</sup>

Aunque estos artesanos tienen una profusa actividad comercial, extendida por casi todo el país, se organizan para no desatender la agricultura, ni las obligaciones ceremoniales, ni los servicios comunitarios. Invierten las ganancias artesanales en tierras, animales, viviendas y fiestas internas. Al ocuparse todas las familias en la venta de artesanías, a nadie le conviene usar sus recursos y fuerza de trabajo como mercancías. En el comercio se mueven individualmente o en familia, pero realizan sus ventas usando las redes colectivas para compartir información sobre ciudades lejanas e instalarse en ellas reproduciendo las condiciones materiales y simbólicas de su vida cotidiana. Decenas de artesanos nahuas llegan a un centro turístico, rentan un sector de una pensión barata e inmediatamente tienden mecates para colgar la ropa en vez de guardarla en armarios, almacenan agua en cántaros de barro dentro del cuarto, colocan altares, preparan la comida o convencen a alguien en el mercado para que guíe a su manera.

A través de la compra de materiales y el consumo de bienes ajenos transfieren parte de su excedente al mercado nacional y transnacional, pero el control más o menos igualitario de sus fuentes de subsistencia y el comercio de artesanías les permite sostener su identidad étnica. Gracias al cuidado de ciertas tradiciones (el control colectivo de las tierras y el sistema de reciprocidad), la renovación de su oficio artesanal y el reacomodo a una interacción compleja con la modernidad han

<sup>21</sup> En el momento de aplicarse la encuesta citada, a principios de los ochenta, 35 de cada 100 hogares mexicanos tenían ingresos menores al salario mínimo, o sea poco más de cien dólares (Héctor Aguilar Camín, *Después del milagro*, Cal y Arena, México, 1988, p. 214).

logrado una independencia floreciente que no hubieran conseguido encerrándose en sus relaciones ancestrales.

#### RECONVERSIÓN HEGEMÓNICA Y RECONVERSIÓN POPULAR

El incremento de las artesanías en países industrializados revela, según señalé antes, que el avance económico moderno no implica eliminar las fuerzas productivas que no sirven directamente a su expansión si esas fuerzas cohesionan a un sector numeroso, aún satisfacen necesidades sectoriales o las de una reproducción equilibrada del sistema. A la inversa, y complementariamente, la reproducción de las tradiciones no exige cerrarse a la modernización. Además de estos casos mexicanos, otros de América Latina, por ejemplo el de Otavalo en Ecuador,<sup>22</sup> muestran que la reelaboración heterodoxa —pero autogestiva— de las tradiciones puede ser fuente simultánea de prosperidad económica y reafirmación simbólica. Ni la modernización exige abolir las tradiciones, ni el destino fatal de los grupos tradicionales es quedar fuera de la modernidad.

Es sabido que en otras zonas de México y de América Latina los indígenas no han logrado esta adaptación exitosa al desarrollo capitalista. Voraces intermediarios, estructuras arcaicas e injustas de explotación campesina, gobiernos antidemocráticos o represores, y las propias dificultades de las etnias para reubicarse en la modernidad, los mantienen en una pobreza crónica. Si se hace el cálculo de cuántos artesanos o grupos étnicos han conseguido un nivel digno de vida con sus tradiciones o incorporarse al desarrollo moderno reduciendo la asimetría con los grupos hegemónicos, los resultados son deplorables. Peor aún: la reconversión reciente de las economías latinoamericanas agrava la segmentación desigual en el acceso a los bienes económicos, a la educación media y superior, a las nuevas tecnologías y al consumo más sofisticado. La pregunta que queremos hacer es si las luchas por ingresar a estos escenarios de modernización son las únicas que les conviene dar a los movimientos populares de América Latina.

La acumulación de los ejemplos anteriores no refuta nada de lo que se conoce sobre la explotación laboral y la desigualdad educativa. Tampoco estoy sugiriendo que a los artesanos

<sup>22</sup> Lyn Walter, "Otavaleño Development, Ethnicity, and National Integration", *América Indígena*, año XLII, núm. 2, abril-junio de 1981, pp. 319-338.

pobres les iría mejor si imitaran a los alfareros de Ocumicho y los pintores de Ameyaltepec: entre otras razones, porque las estructuras desiguales que ordenan las relaciones entre producción campesina e industrial, entre artesanía y arte, vuelven imposible que los quince millones de artesanos que existen en el continente accedan a los beneficios económicos y simbólicos de las clases altas y medias. Pero para repetir esto no agregaría un título más a la bibliografía.

Más bien se trata de averiguar si lo que significa, en este marco de injusticia, mantener las tradiciones o participar en la modernidad tiene para los sectores populares el sentido que tradicionalistas y modernizadores vienen imaginando. Al seguir a los migrantes temporales o permanentes en las grandes ciudades, al oír sus comentarios sobre los hábitos de otras naciones, sobre las oportunidades y desventajas de la vida urbana o de las nuevas tecnologías, y cómo insertarse hábilmente en las reglas comerciales modernas, resulta aplicable a muchos de ellos lo que Good Eshelman afirma de los nahua que producen y venden amates:

Son muy mundanos y sofisticados [...], usan la vida de su pueblo y sus costumbres como norma para procesar información y entender a los demás [...]. Su éxito comercial se debe precisamente a esta actitud mental tan abierta y flexible que les permite moverse en un mundo complicado, variado, en el que tienen experiencias y relaciones económicas muy diversas.<sup>23</sup>

Esta relación fluida de algunos grupos tradicionales con la modernidad se observa también en luchas políticas y sociales. En vista de la irrupción de industrias y represas, o ante la llegada de sistemas transnacionales de comunicación a su vida cotidiana, los indígenas y campesinos han debido informarse de descubrimientos científicos y tecnologías de punta para elaborar posiciones propias. Los indios brasileños que enfrentan la destrucción de la selva amazónica y los tarascos de Santa Fe de la Laguna, en México, que lograron impedir a principios de los ochenta la instalación en sus tierras comunales de una central nuclear, muestran cómo pueden afirmarse las tradiciones de producción y trato con la naturaleza en relación con los desafíos de este fin de siglo. La Organización de Defensa de los Recursos Naturales y Desarrollo Social de la Sierra de Juárez, en la que zapotecos y chinantecos se unieron para

proteger sus bosques frente a las industrias papeleras, no se queda en la simple preservación de sus recursos: ha conformado una educación basada en sus formas comunales de trabajo y en una visión ecológica compleja sobre el desarrollo de su región y de México, sostenida por sus creencias en la naturaleza pero informada a la medida de quienes construyen caminos pensando sólo en sus ganancias, "no para comunicar a los pueblos".<sup>24</sup>

Al mismo tiempo que la reconversión oficial, se produce la reconversión con que las clases populares adaptan sus saberes y hábitos tradicionales. Para entender los vínculos que se tejen entre ambas hay que incluir en los análisis de la condición popular, dedicados a las oposiciones entre subalternos aislados y dominadores cosmopolitas, estas formas no convencionales de integrarse a la modernidad que se escuchan en pueblos como Ocumicho, Ameyaltepec y tantos otros. Los artesanos intercambian datos sobre compradores de la ciudad de México y de Estados Unidos, tarifas de taxis y hoteles en Acapulco, cómo usar los teléfonos en comunicaciones de larga distancia, a quién se le puede aceptar cheques de viajero, dónde es mejor comprar los aparatos electrónicos que traerán a sus casas.

Las duras condiciones de sobrevivencia reducen esta adaptación, en la mayoría de los casos, a un aprendizaje comercial y pragmático. Pero con frecuencia, sobre todo en las nuevas generaciones, los cruces culturales que venimos describiendo incluyen una reestructuración radical de los vínculos entre lo tradicional y lo moderno, lo popular y lo culto, lo local y lo extranjero. Basta prestar atención al creciente lugar que tienen en diseños artesanales imágenes del arte contemporáneo y de los medios masivos.

Déjenme contar que, cuando comencé a estudiar estos cambios, mi reacción inmediata era lamentar la subordinación de los productores al gusto de consumidores urbanos y turistas. Hasta que hace ocho años entré a una tienda en Teotitlán del Valle —un pueblo oaxaqueño dedicado al tejido— donde un hombre de cincuenta años veía televisión con su padre, mientras cambiaban frases en zapoteco. Al preguntarle sobre los tapices con imágenes de Picasso, Klee y Miró que exhibía, me dijo que comenzaron a hacerlos en 1968, cuando los

<sup>23</sup> C. Good Eshelman, *op. cit.*, pp. 52-53.

<sup>24</sup> Jaime Martínez Luna, "Resistencia comunitaria y organización popular", en G. Bonfil Batalla y otros, *Culturas populares y política cultural*, Museo Nacional de Culturas Populares/sep, 1982.

visitaron algunos turistas que trabajaban en el Museo de Arte Moderno de Nueva York y les propusieron renovar los diseños. Me mostró un álbum con fotos y recortes de diarios en inglés, donde se analizaban las exposiciones que este artesano realizó en California. En media hora, lo vi moverse con fluidez del zapoteco al español y al inglés, del arte a la artesanía, de su etnia a la información y los entretenimientos de la cultura masiva, pasando por la crítica de arte de una metrópoli. Comprendí que mi preocupación por la pérdida de sus tradiciones no era compartida por ese hombre que se movía sin demasiados conflictos entre tres sistemas culturales.<sup>25</sup>

#### ARTE VS. ARTESANÍAS

¿Por qué muy pocos artesanos llegan a ser reconocidos como artistas? Las oposiciones entre lo culto y lo popular, entre lo moderno y lo tradicional, se condensan en la distinción establecida por la estética moderna entre arte y artesanías. Al concebirse al arte como un movimiento simbólico desinteresado, un conjunto de bienes "espirituales" en los que la forma predomina sobre la función y lo bello sobre lo útil, las artesanías aparecen como lo otro, el reino de los objetos que nunca podrían despegar de su sentido práctico. Los historiadores sociales del arte, que revelaron las dependencias del arte culto respecto del contexto social, casi nunca llegan a cuestionar la grieta entre lo culto y lo popular, que en parte se superpone con la escisión entre lo rural y lo urbano, entre lo tradicional y lo moderno. El Arte correspondería a los intereses y gustos de la burguesía y de sectores cultivados de la pequeña burguesía, se desarrolla en las ciudades, habla de ellas, y cuando representa paisajes del campo, lo hace con óptica urbana. (Dijo bien Raymond Williams: "Una tierra que se trabaja no es casi nunca un paisaje; la idea misma de paisaje supone la existencia de un observador separado.")<sup>26</sup> Las artesanías, en cambio, se

<sup>25</sup> Para un análisis de la modernización artesanal en Teotitlán del Valle, léase de Jeffrey H. Cohen y Harold K. Schneider, "Markets, Museums and Modes of Production: Economic Strategies in Two Zapotec Wearing Communities of Oaxaca, Mexico", SEA. Society for Economic Anthropology, vol. 9, núm. 2, West Lafayette, 1990.

<sup>26</sup> Raymond Williams, "Plaisantes perspectives. Invention du paysage et abolition du paysan", *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, núm. 17-18, noviembre de 1977, p. 31.

ven como productos de indios y campesinos, de acuerdo con su rusticidad, los mitos que habitan su decoración, los sectores populares que tradicionalmente las hacen y las usan.

¿No les asombra leer que en el coloquio sobre *La dicotomía entre arte culto y arte popular* una de las historiadoras más rápidas del Oeste, Marta Traba, haya dicho que los artistas populares quedan reducidos a "lo práctico-pintoresco", son incapaces de "pensar un significado diferente al transmitido y usado habitualmente por la comunidad, mientras el artista 'culto' es un solitario cuya primera felicidad es la de satisfacerse gracias a su propia creación"<sup>27</sup> No es posible hablar así cuando un historiador del arte sabe que, desde hace más de medio siglo, los constructivistas y la Bauhaus, grupos plásticos y teatrales vienen demostrando que la creatividad puede brotar también de mensajes colectivos.

El otro argumento rutinario que opone el Arte al arte popular, dice que los productores del primero serían singulares y solitarios mientras los populares serían colectivos y anónimos. En ese mismo coloquio de Zacatecas leemos que el Arte produce "obras únicas", irrepetibles, en tanto las artesanías se hacen en serie, de igual modo que la música popular reitera idénticas estructuras en sus canciones, como si les faltara "un proyecto" y se limitarían "a *gastar un prototipo* hasta la fatiga, sin llegar a plantearlo nunca como cosmovisión y, en consecuencia, a defenderlo estéticamente mediante todas sus variantes"<sup>28</sup> Ya nos referimos a las maneras y las razones por las que los diálogos populares varían tanto o más que los del arte moderno (por no hablar del arte anterior, obligado por la iglesia a reproducir modelos teológicamente aprobados). Vimos que los artesanos juegan con las matrices icónicas de su comunidad en función de proyectos estéticos e interrelaciones creativas con receptores urbanos. Los mitos con que sostienen las obras más tradicionales y las innovaciones modernas indican en qué medida los artistas populares superan los prototipos, plantean cosmovisiones y son capaces de defenderlas estéticamente y culturalmente.

En otro tiempo, el tejedor de Teotitlán del Valle hubiera sido una excepción; personas como él eran artesanos que por una peculiar necesidad creativa producían sus obras alejándose del propio grupo, sin acceder tampoco al mundo del arte culto.

<sup>27</sup> Varios, *La dicotomía entre arte culto y arte popular (Coloquio internacional de Zacatecas)*, UNAM, México, 1979, pp. 68-71.

<sup>28</sup> *Idem.*, p. 70.

Pintaban o grababan con alto valor estético pese a desconocer la historia de la disciplina, las convenciones adoptadas en el mercado internacional y el lenguaje técnico para explicarlas. Su estilo personal coincidía a veces con búsquedas del arte contemporáneo, y eso los volvía atractivos en museos y galerías.

Hoy las relaciones intensas y asiduas de los pueblos de artesanos con la cultura nacional e internacional vuelve "normal" que sus miembros se vinculen con la cultura visual moderna, aunque aún sean minoría los que logran nexos fluidos. Recuerdo la conversación con un productor de diablos en su casa de Ocumicho. Hablábamos de cómo se le ocurrían las imágenes y le sugerí que explicara cómo se concebía al diablo entre los purépechas. Me contó el mito que relaré antes, pero dijo que eso no era todo. Le pregunté si romaban escenas de sus sueños, él desestimó la cuestión y empezó a sacar una Biblia ilustrada, libros religiosos y de arte (uno sobre Dalí), semanarios y revistas en español y en inglés ricos en material gráfico. No conocía la historia del arte, pero tenía mucha información sobre la cultura visual contemporánea, que archivaba menos sistemáticamente pero manejaba con una libertad asociativa semejante a la de cualquier artista.

En el capítulo en que describimos las transformaciones de las artes cultas en la segunda mitad del siglo xx, concluimos que el arte ya no puede presentarse como inútil ni gratuito. 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 quizá nunca el arte logró ser plenamente kantiano —finalidad sin fin, escenario de la gratuidad—, ahora su paralelismo con la artesanía o el arte popular obliga a repensar sus procesos equivalentes en las sociedades contemporáneas, sus desconexiones y sus cruces.

No faltan aurores que ataquen esta división. Pero han sido casi siempre folcloristas o antropólogos preocupados por reivindicar el valor artístico de la producción cultural indígena, historiadores del arte dispuestos a reconocer que también existen méritos fuera de las colecciones de los museos. Esa era parte de los resultados estéticos e institucionales. Se demostró que en las cerámicas, los tejidos y tejidos populares se puede encontrar tanta creatividad formal, generación de significados originales y ocasional autonomía respecto de las funciones prácticas como en el arte culto. Ese reconocimiento ha dado entrada a ciertos artesanos y artistas populares en museos y

galerías. Pero las dificultades para redefinir lo específico del arte, y de las artesanías, e interpretar a cada uno en sus vínculos con el otro, no se arreglan con aperturas de buena voluntad a lo que opina el vecino. La vía para salir del estancamiento en que se encuentra esta cuestión es un nuevo tipo de investigación que reconceptualice los cambios globales del mercado simbólico romando en cuenta no sólo el desarrollo intrínseco de lo popular y lo culto, sino sus cruces y convergencias. Al estar incluidos lo artístico y lo artesanal en procesos masivos de circulación de los mensajes, sus fuentes de aprovechamiento de imágenes y formas, sus canales de difusión y sus públicos suelen coincidir.

Se avanzaría más en el conocimiento de la cultura y de lo popular si se abandonara la preocupación sanitaria por distinguir lo que tendrían de puro e incontaminado el arte o las artesanías, y los estudiáramos desde las incertidumbres que provocan sus cruces. Así como el análisis de las artes cultas requiere librarse de la pretensión de autonomía absoluta del campo y de los objetos, el examen de las culturas populares exige deshacerse del supuesto de que su espacio propio son comunidades indígenas autosuficientes, aisladas de los agentes modernos que hoy las constituyen tanto como sus tradiciones: las industrias culturales, el turismo, las relaciones económicas y políticas con el mercado nacional y transnacional de bienes simbólicos. Existen grupos indígenas donde todavía los hechos estéticos se conforman con bastante independencia a partir de tradiciones exclusivas, se reproducen en rituales y en prácticas cotidianas de origen precolombino y colonial. Un riesgo de la sociología de la cultura que se especializa, como casi toda la sociología, en desarrollo moderno y urbano, y enuncia afirmaciones generales para América Latina a partir de los censos, las estadísticas y las encuestas, es olvidar esta diversidad y esta perseverancia de lo arcaico.

Pero el riesgo opuesto, frecuente entre folcloristas y antropólogos, es reclutarse en esos grupos minoritarios, como si la enorme mayoría de los indígenas del continente no estuviera viviendo desde hace décadas procesos de migración, mestizaje, urbanización, diversas interacciones con el mundo moderno. De este modo, el examen de los cruces entre artesanías y arte desemboca en un debate de fondo sobre las oposiciones entre tradición y modernidad, y por tanto entre las dos disciplinas que hoy ponen en escena, a través de su separación, en divorcio: la sociología y la antropología.

Antes de entrar en esa polémica, quiero decir que otra razón para ocuparse de la oposición arte/artesanías como proceso sociocultural —y no sólo como cuestión estética— es la necesidad de abarcar un universo más extenso que el de los productos singulares consagrados como arte (culto o popular). Del mismo modo que muchas obras con pretensión de ser Arte quedan en la repetición de modelos estéticos de siglos anteriores —y por tanto en escenarios de baja legitimidad: jardines del arte, supermercados, centros de cultura barrial—, la mayor parte de la producción artesanal no tiene aspiraciones estéticas. En los países latinoamericanos más ricos en artesanías —Perú, Ecuador, Guatemala, México— la mayoría de los artesanos produce para sobrevivir, no buscando renovar las formas o la significación. Lo que llamamos arte no es sólo lo que culmina en grandes obras, sino un espacio donde la sociedad realiza su producción visual. Es en este sentido amplio que el trabajo artístico, su circulación y su consumo configuran un lugar apropiado para comprender las clasificaciones con que se organiza lo social.

#### ANTROPOLOGÍA VS SOCIOLOGÍA

Las diferencias, y la ignorancia recíproca, entre estas dos disciplinas derivan de sus maneras opuestas de explorar lo tradicional y lo moderno. La antropología se dedicó preferentemente a estudiar los pueblos indígenas y campesinos; su teoría y su método se formaron en relación con los rituales y los mitos, las costumbres y el parentesco en las sociedades tradicionales. En tanto, la sociología se desarrolló la mayor parte del tiempo conociendo problemas macrosociales y procesos de modernización.

También se han opuesto en la valoración de lo que permanece y lo que cambia. Hoy no podemos generalizar fácilmente, pero durante décadas los antropólogos han sido, junto a los folcloristas, los conocedores de lo arcaico y lo local, de las formas premodernas de socialidad y el rescate de las supervivencias. Tampoco es justo uniformar a la sociología, pero sabemos que su origen como disciplina científica estuvo asociado a la industrialización, y aun muchos siguen viendo la organización tradicional de las relaciones sociales y políticas —por ejemplo, el compadrazgo y el parentesco— como simples “obstáculos al desarrollo”.

Para justificar la preferencia de sus estudios por el mundo indígena y campesino, los antropólogos recuerdan que siguen existiendo en América Latina treinta millones de indios, con territorios diferenciados, lenguas propias (cuyos hablantes aumentan en algunas regiones), historias iniciadas antes de la conquista, hábitos de trabajo y consumo que los distinguen. Su resistencia de cinco siglos a la opresión y la desculturación sigue expresándose en organizaciones sociales y políticas autónomas: no puede pensarse que se trata de “un fenómeno residual, un anacronismo inexplicable ni un rasgo de color folclórico sin mayor trascendencia”.<sup>29</sup> Hay que reconocer, se afirma, que “los grupos étnicos son ‘naciones en potencia’: unidades capaces de ser el campo social de la historia concreta”.<sup>30</sup>

Esta delimitación del universo de estudio lleva a concentrar la descripción etnográfica en los rasgos tradicionales de pequeñas comunidades y a sobrestimar su lógica interna. Al abocarse tanto a lo que diferencia a un grupo de los otros o resiste la penetración occidental, se descuidan los crecientes procesos de interacción con la sociedad nacional y aun con el mercado económico y simbólico transnacional. O se los reduce al aséptico “contacto entre culturas”. De ahí que la antropología haya elaborado pocos conceptos útiles para interpretar cómo los grupos indígenas reproducen en su interior el desarrollo capitalista o construyen con él formaciones mixtas. Los conflictos, pocas veces admitidos, son vistos como si sólo se produjeran entre dos bloques homogéneos: la sociedad “colonial” y el grupo étnico. En el estudio de la etnia, se registran únicamente las relaciones sociales igualitarias o de reciprocidad que permiten considerarla “comunidad”, sin desigualdades internas, enfrentadas compactamente al poder “invasor”.

Algunos autores que intentan dar cuenta de los cambios modernizadores, reconocen —además de la dominación externa— la apropiación de sus elementos por parte de la cultura dominada, pero sólo consideran aquellos que el grupo acepta según “sus propios intereses” o a los que puede dar un sentido de “resistencia”. Por eso existen tan pocos análisis de los procesos en que una etnia, o la mayor parte de ella, admite la remodelación que los dominadores hacen de su cultura: se subordina voluntariamente a formas de producción, a sistemas

<sup>29</sup> Guillermo Bonfil (comp.), *Utopía y revolución. El pensamiento político contemporáneo de los indios en América Latina*, Nueva Imagen, México, 1981, p. 27.

<sup>30</sup> *Idem*, pp. 30-31.

de atención a la salud o a movimientos religiosos occidentales (desde el catolicismo al pentecostalismo), incorpora como proyecto propio los cambios modernizadores y la integración política a la sociedad nacional. Menos frecuentes aún, son las investigaciones que examinan los procedimientos por los cuales las culturas tradicionales de los indígenas y campesinos convergen sincréticamente con diversas modalidades de cultura urbana y masiva, estableciendo formas híbridas de existencia de "lo popular".

Las dificultades aumentan cuando se traslada el estilo clásico de la etnografía antropológica a las culturas populares de la ciudad. ¿Cómo estudiar a los millones de indígenas y campesinos que migran a las capitales, a los obreros subordinados a la organización industrial del trabajo y el consumo? Es imposible responder si se eligen sectores marginales, se recortan unidades pequeñas de análisis —un barrio, un grupo étnico, una minoría cultural—, se emplean únicamente técnicas de observación intensiva y de entrevista en profundidad, y se los examina como sistemas cerrados. Estos trabajos suelen dar informaciones originales y densas sobre cuestiones micro-sociales. Pero sus propias estrategias de conocimiento inhiben la construcción de una antropología urbana, o sea una visión de conjunto sobre el significado de la vida en la ciudad, al modo de la Escuela de Chicago. Podemos aplicar a casi toda la antropología hecha en América Latina lo que Eunice Ribeiro Durham dice del Brasil: se ha practicado menos

...una antropología de la ciudad que una antropología en la ciudad [...]. Se trata de investigaciones que operan con temas, conceptos y métodos de la antropología, pero volcados al estudio de poblaciones que viven en las ciudades. La ciudad es, por lo tanto, más el lugar de investigación que su objeto.<sup>31</sup>

Parece que los antropólogos tenemos más dificultades para entrar en la modernidad que los grupos sociales que estudiamos.

Otra característica de estos trabajos es que dicen muy poco acerca de las formas modernas de hegemonía. Como anota Guillermo Bonfil en un texto sobre la investigación en México,

<sup>31</sup> Eunice R. Durham, "A pesquisa antropológica com populações urbanas: problemas e perspectivas", en Ruth Cardoso (org.), *A aventura antropológica*, Paz e Terra, São Paulo, 1986, p. 19. Otro estudio de esta autora muestra lo que puede significar el cambio de rumbo que aquí sugerimos: E. Ribeiro Durham, "A sociedade vista da periferia", *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, núm. 1, junio de 1986.

...la mayoría de los estudios antropológicos sobre cultura popular parte hoy del supuesto, implícito o explícito, de que su objeto de estudio es una cultura diferente; y esto, aun cuando la investigación se refiera a comunidades campesinas no indias o a sectores urbanos.<sup>32</sup>

La tradición etnográfica, que se distingue por la hipótesis de que "las culturas populares son culturas en sí mismas, son culturas diferentes",<sup>33</sup> se resiste a pensarlas como subculturas, partes de un sistema de dominación. Aun para este autor, que incluye la dominación en su análisis, y reconoce entre las causas que originan las culturas populares la distribución desigual del patrimonio global de la sociedad, lo específico del trabajo antropológico consiste en estudiar las diferencias.

Dos argumentos apoyan esta opción. Uno retoma el vínculo de la antropología con la historia, que le permite abarcar en los procesos sociales "la larga temporalidad", "la dimensión diacrónica". Desde el comienzo de la colonización, un recurso para dominar a los grupos aborígenes fue mantener su diferencia; aunque la estructura de la subordinación haya cambiado, permanece la necesidad —por distintas razones, de los dominadores y de las clases populares— de que la cultura de éstas sea diferente. El segundo argumento surge al observar las culturas populares de hoy. En los pueblos campesinos mestizos, incluso en aquellos donde cambió la lengua y se abandonó la indumentaria tradicional, subsisten rasgos de "la cultura material, las actividades productivas, las pautas de consumo, la organización familiar y comunal, las prácticas médicas y culinarias y gran parte del universo simbólico": la desindianización provoca en esos grupos "la ruptura de la identidad étnica original", pero siguen teniendo conciencia de ser diferentes al asumirse como depositarios "de un patrimonio cultural creado a lo largo de la historia por esa misma sociedad".<sup>34</sup> En las ciudades, donde la ruptura es todavía más radical, muchos migrantes de origen indio o campesino

...mantienen vínculos con sus comunidades y los renuevan periódicamente; se organizan aquí para mantener la vida como allá, hasta donde las circunstancias lo permiten: ocupan pequeños espacios urbanos que van

<sup>32</sup> Guillermo Bonfil Batalla, "Los conceptos de diferencia y subordinación en el estudio de las culturas populares", en varios, *Foro e investigación en la antropología social mexicana*, CIESAS-UAM, Iztapalapa, México, 1988, pp. 97-108.

<sup>33</sup> *Idem.*

<sup>34</sup> *Idem.*

poblando con los de allá; se organizan y apoyan según pueblos y regiones de origen; celebran las fiestas y hablan entre ellos su propia lengua.<sup>35</sup>

La concentración de muchos antropólogos en las culturas tradicionales se relaciona con su visión crítica sobre los efectos de la modernización. Cuestionan el valor que tiene para el conjunto de la sociedad, y especialmente para las capas populares, un desarrollo moderno que —además de arruinar formas de vida tradicionales— engendra migraciones masivas, desarraigo, desempleo y gigantismo urbano. Se oponen enérgicamente a todo evolucionismo que piensa lo étnico y lo campesino como atraso para sustituirlo por un crecimiento urbano e industrial definido a priori como progreso. De ahí que busquen en la reactivación de las tradiciones indígenas y campesinas, en su saber y sus técnicas, en su modo de tratar a la naturaleza y resolver comunitariamente los problemas sociales, un estilo de desarrollo menos degradado y dependiente.<sup>36</sup>

En las dos últimas décadas, la sociología de la cultura y la sociología política forjaron un modelo opuesto, que ve a las culturas populares desde la modernización. Parten del relativo éxito alcanzado por los proyectos de integración nacional, que eliminaron, redujeron o subordinaron a los grupos indígenas. Una evidencia es la uniformidad lingüística. Otra, la educación moderna, que abarca la alfabetización generalizada en las dos lenguas principales —español y portugués—, y también un tipo de conocimientos que capacita a los miembros de cada sociedad para participar en el mercado de trabajo y consumo capitalista, así como en los sistemas políticos nacionales. En tercer lugar, un modo de organizar las relaciones familiares y laborales basado en los principios liberales modernos.

Se sabe que esta tendencia histórica fue potenciada en las teorías sociológicas dualistas que vieron en la industrialización el factor dinámico del desarrollo latinoamericano, y atribuyeron a esa disciplina la misión de luchar contra los residuos tradicionales, agrarios o “feudales”. Precisamente porque se descalificaba el “atraso” popular y porque en esa época la sociología se concentraba en el debate sobre modelos socioeconómicos, muy pocas investigaciones se interesaron por co-

<sup>35</sup> *Idem.*

<sup>36</sup> Cf. Arturo Warman, “Modernizarse ¿para qué?”, *Nexos*, núm. 50, febrero de 1982, y Guillermo Bonfil Batalla, *México profundo*, Grijalbo, México, 1990.

nocer las culturas subalternas. Fue en años recientes, cuando entraron en crisis todos los programas de modernización y cambio social (los desarrollismos, los populismos, los marxismos) que los sociólogos latinoamericanos comenzaron a estudiar la cultura, especialmente la popular, como uno de los elementos de articulación entre hegemonía y consenso.

Se destacaron en los ochenta los trabajos de sociología de la cultura orientados por la teoría de la reproducción y los de sociología política que se apoyan en la concepción gramsciana de la hegemonía. A menudo confluyen en el propósito de explicar de qué modo las clases hegemónicas fundan su posición en la continuidad de un capital cultural moderno que garantiza la reproducción de la estructura social, y en la apropiación desigual de ese capital como mecanismo reproductor de las diferencias. Pero pese a la mayor atención dada al conocimiento empírico de las culturas populares, con frecuencia miran su vida cotidiana desde esas teorías macro y recogen sólo lo que entra en ellas. Esta perspectiva tiene el mérito de cuestionar idealizaciones generadas por la excesiva autonomización de las culturas subalternas, cumplidas por quienes las ven como manifestaciones de la capacidad creadora de los pueblos, o como acumulación autónoma de tradiciones previas a la industrialización. Al situar las acciones populares en el conjunto de la formación social, los reproductivistas entienden la cultura subalterna como resultado de la distribución desigual de los bienes económicos y culturales. Los gramscianos, menos “fatalistas”, relativizan esta dependencia porque reconocen a las clases populares cierta iniciativa y poder de resistencia, pero siempre dentro de la interacción contradictoria con los grupos hegemónicos.

En esta línea, se ha sostenido que no existiría en América Latina cultura popular con los componentes que Gramsci atribuye al concepto de cultura: a) una concepción del mundo; b) productores especializados; c) portadores sociales preeminentes; d) capacidad de integrar a un conjunto social, llevarlo “a pensar coherentemente y en forma unitaria”; e) hacer posible la lucha por la hegemonía; f) manifestarse a través de una organización material e institucional.<sup>37</sup> Lo que habitualmente se denomina “cultura popular” en estos países multiétnicos estaría más cerca, en el vocabulario gramsciano, del

<sup>37</sup> Es la manera en que lo formula José Joaquín Brunner, “Notas sobre cultura popular, industria cultural y modernidad”, *Un espejo trizado*, pp. 151-185.

concepto de folclor. El problema es que esos universos de prácticas y símbolos antiguos estarían pereciendo o debilitándose por el avance de la modernidad. En medio de las migraciones del campo a la ciudad que desarraigan a los productores y usuarios del folclor, frente a la acción de la escuela y las industrias culturales, la simbólica tradicional sólo puede ofrecer "estados de conciencia dispersos, fragmentados, donde coexisten elementos heterogéneos y diversos estratos culturales tomados de universos muy distintos".<sup>38</sup> El folclor mantiene cierta cohesión y resistencia en comunidades indígenas o zonas rurales, en "espacios urbanos de marginalidad extrema", pero aun allí crece el reclamo de educación formal. La cultura tradicional se halla expuesta a una interacción creciente con la información, la comunicación y los entretenimientos producidos industrial y masivamente.

Las poblaciones o favelas de nuestras grandes ciudades se han llenado de radios transistores; por las zonas rurales avanza la instalación de torres repetidoras de televisión; el rock es el lenguaje universal de las fiestas juveniles que cruza a través de los diversos grupos sociales.<sup>39</sup>

Una manera de entender el conflicto entre estos dos paradigmas sería suponer que la bifurcación entre la antropología y la sociología corresponde a la existencia de dos modalidades separadas del desarrollo cultural. Si por un lado persisten formas de producción y comunicación tradicional, y por otro circuitos urbanos y masivos, parece lógico que haya disciplinas diferentes para ocuparse de cada uno. ¿No serán las posiciones en favor de la resistencia incesante de las culturas populares y la modernización inexorable regionalmente verdaderas: la primera en las zonas andina y mesoamericana, la segunda en el cono sur y las grandes ciudades? La cuestión parece resolverse con tal de no generalizar una de las tendencias en la investigación, ni pretender que exista una sola política cultural. Aunque esta precisión tiene cierta pertinencia, deja sin resolver los problemas básicos de un análisis conjunto de las relaciones entre tradición, modernidad y posmodernidad.

Otro modo de encarar la cuestión es partir de la analogía que aparece al tratar la crisis de lo popular y la de la cultura de élites. También en los capítulos sobre el arte concluimos que

<sup>38</sup> *Idem.*

<sup>39</sup> *Idem.*

no hay una sola forma de modernidad, sino varias, desiguales y a veces contradictorias. Tanto las transformaciones de las culturas populares como las del arte culto coinciden en mostrar la realización heterogénea del proyecto modernizador en nuestro continente, la diversa articulación del modelo racionalista liberal con antiguas tradiciones aborígenes, con el hispanismo colonial católico, con desarrollos socioculturales propios de cada país. Sin embargo, al explorar la fisonomía de esta heterogeneidad resurge el disenso entre disciplinas. Mientras los antropólogos prefieren entenderla en términos de diferencia, diversidad y pluralidad cultural, los sociólogos rechazan la percepción de la heterogeneidad como "mera superposición de culturas" y hablan de una "participación segmentada y diferencial en un mercado internacional de mensajes que 'penetra' por todos lados y de maneras inesperadas el entramado local de la cultura."<sup>40</sup>

Cabe agregar por el momento que ambas tácticas de aproximación al problema han mostrado su fecundidad. Es indispensable el entrenamiento antropológico para desenmascarar lo que puede haber de etnocéntrico en la generalización de una modernidad nacida en las metrópolis, y reconocer, en cambio, las formas locales de simbolizar los conflictos, de usar las alianzas culturales para construir pactos sociales o movilizar a cada nación en un proyecto propio. A la vez, la visión sociológica sirve para evitar el aislamiento ilusorio de las identidades locales y las lealtades informales, para incluir en el análisis la reorganización de la cultura de cada grupo por los movimientos que la subordinan al mercado transnacional o al menos le exigen interactuar con él.

<sup>40</sup> J. J. Brunner, *Un espejo trizado*, pp. 215-218.