

Lo popular en Néstor García Canclini:
entre lo estético, lo artístico y lo cultural (1976-1990)

· *Emiliano Sánchez Narvarte* ·

Emiliano Sánchez Narvarte

Universidad Nacional de Tierra del Fuego, Antártida e Islas del Atlántico Sur

Lo popular en Néstor García Canclini: entre lo estético, lo artístico y lo cultural (1976-1990)

DOI: 10.36446/be.2025.71.396

Resumen

La pregunta por las culturas populares en la obra del filósofo y antropólogo Néstor García Canclini adquirió, entre 1976 y 1990, una multiplicidad de sentidos y abordajes. Este artículo se propone analizar teórica y epistemológicamente las intervenciones de García Canclini sobre lo popular, inscribiéndolas en las de redes de sociabilidad e intercambio de ideas de las que participó y en los debates académicos, culturales y políticos en Argentina y México, claves en su formación y producción. Antes que buscar *el* sentido de lo popular, se pretende identificar las persistencias, rupturas y los desplazamientos teóricos en una trama más amplia vinculada a las preocupaciones intelectuales de García Canclini en relación con la estética, las artes y las políticas culturales.

Palabras clave

Arte popular; Teoría del arte; Historia intelectual; América Latina

The Popular in Néstor García Canclini: Between the Aesthetic, the Artistic and the Cultural (1976-1990)**Abstract**

The ask of popular cultures in the work of the philosopher and anthropologist Néstor García Canclini acquired, between 1976 and 1990, a multiplicity of meanings and approaches. This article analyzes theoretically and epistemologically the interventions that García Canclini developed on the popular and inscribes them in the networks of sociability and exchange of ideas in which he participated, and in the academic, cultural and political debates in Argentina and Mexico, which were key in his formation and production. Rather than seeking *the* meaning of the popular, we aim to identify the persistences, ruptures and theoretical displacements in a broader framework linked to his intellectual concerns in relation to aesthetics, the arts and cultural policies.

Keywords

Popular Art; Art Theory; Intellectual History; Latin America

Recibido: 22/11/24. Aprobado: 15/05/25.

En este trabajo nos proponemos reconstruir y analizar las conceptualizaciones que Néstor García Canclini elaboró en torno a “lo popular” en relación con su itinerario intelectual y la pluralidad de contextos, espacios culturales e instituciones académicas en los que participó desde su llegada a México en 1976 hasta 1990, cuando publicó *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*.

Nuestra hipótesis es que, en este período histórico, las ideas en torno a lo popular surgidas en la academia adquirieron distintos énfasis y matices en relación con una serie de mediaciones y agentes que operaron de manera diversa en las discusiones acerca de las culturas populares. Los sentidos en torno a la categoría de lo popular, elaborados por García Canclini entre 1976 y 1990, invitan a ser leídos e interpretados atendiendo a pensar a los sujetos como portadores de disposiciones ampliamente heterogéneas vinculadas no sólo a lo académico, sino también a redes artísticas, de activismos y militancias, movimientos migratorios forzados y provenientes desde múltiples disciplinas científicas. Entendemos que tal como resulta al menos para nuestro caso, García Canclini transitó no sólo por diferentes espacios, sino también en una diversidad de contextos sociales, culturales e intelectuales: de la filosofía a la crítica literaria, de la estética filosófica a la sociología del arte y luego al campo de preguntas de la comunicación y la antropología.

En ese sentido, nos interesa analizar su trayectoria en el período 1976-1990, desde una perspectiva que lo piense como un agente portador de disposiciones y competencias “plurales” en los términos propuestos por Bernard Lahire (2005: 163). Ello implica acentuar cómo sus *modos de hacer e intervenir* se constituyeron desde los desplazamientos conceptuales, las rupturas teóricas, las prácticas culturales y las redes de sociabilidad intelectual. Seguir el itinerario de García Canclini se vuelve un mirador privilegiado para estudiar una diversidad de debates que atravesaron a las ciencias sociales latinoamericanas durante esos años. La relevancia epistemológica del concepto de *itinerario intelectual* reside en entenderlo no como un valor en sí mismo, sino como una “puerta de entrada” (Sorá 2017: 23) para visualizar la obra de García Canclini en relación con la de intelectuales, artistas, filósofos y científicos que participaron en in-

tenso debates políticos y culturales. Consideramos, en definitiva, que esta construcción del problema permitirá dar cuenta de cómo el sentido de lo popular fue adquiriendo una valorización diferencial en la medida en que fueron reconfigurándose las polémicas teóricas y las coyunturas políticas.¹

En un sentido más amplio, nos proponemos estudiar las condiciones de producción e intervención intelectual de García Canclini desde un enfoque que dé cuenta de las relaciones entre sus prácticas, culturales y políticas, y la producción de conocimiento. Desde estas coordenadas, indagaremos ya no sólo el pensamiento del académico de origen argentino, sino la articulación de sus producciones teóricas con su itinerario intelectual, con las redes académicas y culturales que frecuentaba, y reconstruiremos parcialmente su participación y posicionamientos teóricos frente a la emergencia de distintos procesos políticos.

1. TEORÍA Y PRÁCTICA DEL ARTE POPULAR

Néstor García Canclini se exilió en México junto a su familia en 1976, en años de intensos movimientos migratorios de intelectuales, académicos y militantes políticos a países latinoamericanos y europeos producto de la represión de la Dictadura Militar en Argentina (1976-1983).² En México, se insertó rápidamente en los espacios académicos locales vía redes de sociabilidad intelectual que incluían a referentes del pensamiento académico y de la izquierda local como Adolfo Sánchez Vázquez, Jaime Labastida y Carlos Pereyra.³

De todos modos, si bien el filósofo argentino se exiliaba de un gobierno dictatorial que estaba aplicando un sistema ilegal de detención, asesinato, tortura y desaparición, México no era un escenario político y social sin tensiones. El país oscilaba entre una diplomacia internacional ejemplar y una intensa represión interna selectiva. Carlos

¹ En términos metodológicos, se efectuó trabajo de archivo, entrevistas y relevamiento de obras y documentos, tras realizar dos estancias de investigación posdoctoral en la Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Iztapalapa. En la primera de ellas (febrero-marzo 2022) se realizó trabajo de campo y entrevistas en profundidad a intelectuales y académicos del campo cultural y artístico mexicano. En la segunda estancia (octubre 2022 - marzo 2023), además de entrevistas se efectuó trabajo de archivo en diferentes bibliotecas y centros de documentación. En lo que sigue, salvo indicación contraria, las entrevistas referenciadas a pie de página fueron realizadas por el autor.

² Véanse Ulanovsky 2001; Giardinelli y Bernetti 2003; Yankelevich y Jensen 2007; Yankelevich 2010 y 2016; Sznajder y Roniger 2013 y Alonso Coratella 2016.

³ Entrevista a Néstor García Canclini. Ciudad de México, 12 de marzo de 2022.

Illades plantea que “las matanzas del Jueves de Corpus” del 10 de junio de 1971⁴ a manos del grupo paramilitar *los Halcones*, atacó violentamente a una manifestación estudiantil que marchaba en apoyo a las demandas estudiantiles de la Universidad Autónoma de Nueva León (2012: 123). En esos mismos años, tal como lo interpreta el historiador Barry Carr, se desarrolló en México “una curva ascendente de militancia obrera cuyo impacto” se entremezcló con los movimientos guerrilleros. La “insurgencia obrera” vio emerger la formación de “frentes” como el Comité de Defensa Popular en Chihuahua y grupos análogos en Zacatecas, Puebla y en Oaxaca, que incorporaron una gran variedad de organizaciones populares que defendían “el principio de autonomía y el radicalismo espontáneo del pueblo” ([1982] 1996: 229). Complementariamente, un grupo de sindicatos vinculados a múltiples áreas estratégicas del sector productivo habían agudizado los antagonismos y desde 1975 se había dado un proceso de radicalización política de movimientos revolucionarios urbanos y campesinos a escala nacional. Según Laura Castellanos, 1977 fue el año más cruento en la historia de la guerrilla urbana en México: se produjeron “muertes y desapariciones forzadas, principalmente en el Distrito Federal, Guadalajara y Culiacán” (2016: 365). Armando Bartra sostiene que, producto de la represión ejercida entre 1976 y 1977, se triplicaron los asesinatos en los movimientos campesinos. Durante 1978, según el investigador, habían sido “asesinados, en promedio, veinte campesinos cada mes” (1985: 140).

En esa intensa y conflictiva trama, la posibilidad de García Canclini de incorporarse al campo académico se dio rápidamente y por diversas razones. En principio, llegaba con un importante capital cultural adquirido: Doctor en Filosofía por la Universidad Nacional de La Plata (1975) y pronto a defender su tesis doctoral –dirigido por Paul Ricoeur– en la Universidad de Nanterre (París-X).⁵ Ya había publicado en revistas culturales locales, como *Cuadernos Americanos* y en publicaciones latinoamericanas prestigiosas como *Casa de las Américas*. Por otro lado, las condiciones de acceso a la universidad eran más amplias. Por entonces, todos los domingos se publicaban en los periódicos del Distrito Federal los concursos para ocupar plazas vacantes en distintas universidades de la ciudad.⁶ Según sostiene Nieto Callejas, la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH) atravesaba un momento de “intensa renovación de la planta de profesores, de perspectivas teóricas y marcos interpretativos” que habilitó,

⁴ Según cifras no oficiales, se asesinaron a cerca de 250 estudiantes. Una aproximación cinematográfica a estos hechos puede observarse en el largometraje mexicano *Roma* (2018), dirigido por Alfonso Cuarón.

⁵ Una beca del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) le había permitido a García Canclini cursar los dos años del doctorado en París entre 1969 y 1971.

⁶ Entrevista a Ana Rosas Mantecón. Ciudad de México, 4 de marzo de 2022.

entre otras cuestiones, que García Canclini obtuviera en 1976 la titularidad de la cátedra “Clases Sociales” y asumiera la coordinación del Taller de Investigación “Artesanías y clases sociales en México”. Y agrega que la ENAH “estaba atravesada por un debate político e intelectual de gran efervescencia en el que realizar trabajo de campo era acompañar a las organizaciones campesinas luchando”.⁷

Complementariamente, García Canclini comenzó a dictar el seminario “Sociología del arte” y “Estética Contemporánea” en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). La articulación entre intelectuales, artistas y académicos estaba presente en la escena local. La intervención urbana de las vanguardias artísticas locales estaba en auge. Desde una idea de *práctica artística alternativa*, entre 1974 y 1979 habían surgido al menos “diez grupos de productores de arte” que batallaban por proponer distintas búsquedas estéticas (Eder 1980: III). Entre ellos, se encontraban *Arte Aquí*, fundado por artistas plásticos y escritores, organizados en barrios populares como Tepito. Surgieron otros de igual importancia como *Taller de arte e ideología*, *Proceso Pentágono*, *Suma*, *Tetraedro*, *El Colectivo* y el *Taller de Investigación Plástica*. Con diferencias internas –que no podemos profundizar aquí– buscaban articular la producción artística con la producción de conocimientos, incluyendo a académicos e intelectuales al interior de los grupos. García Canclini se incorporó a distintas actividades del grupo *Proceso Pentágono*, formado por artistas con quienes había entablado amistad a su llegada, como Felipe Ehrenberg y Lourdes Grobet.⁸

Por entonces, entre los debates más importantes se hallaba el de la articulación entre vanguardias artísticas y vanguardias políticas. En *Sobre arte y revolución*, Sánchez Vázquez planteaba si era posible que ambas vanguardias, en lugar de excluirse, “se buscaran y se necesitaran mutuamente” (1977: 14). Su respuesta era afirmativa, pero “a condición de que se vea al arte y a la revolución como dos expresiones –indisolublemente ligadas– a la actividad creadora del hombre” (1977: 14). Y convocaba a la intelectualidad artística a considerar que “el objeto artístico” tenía que ser “un puente entre el creador y los hombres de su tiempo”, que habilitara la socialización de los medios de producción y por lo tanto un proceso de transformación radical en la democratización en las artes (1977: 71).

⁷ Entrevista a Raúl Nieto Callejas. Ciudad de México, 7 de marzo de 2022.

⁸ Además de Ehrenberg y Grobet, en el grupo participaron Carlos Fink, José Antonio Hernández Amezcua, Víctor Muñoz Carlos Aguirre, Miguel Ehrenberg y Rowena Morales.

En esos años la pregunta por el arte popular interpelaba transversalmente a un conjunto de intelectuales. El antropólogo mexicano Daniel Rubín De La Borbolla consideraba que el arte popular tenía que ver con “el espíritu creador de una nación”, caracterizado por la expresión de cierta “sencillez” y que marcaba uno de los “sustentos firmes de un carácter nacional” (1974: 7). Con un lenguaje propio de la estética filosófica e idealista, consideraba que el arte popular era la expresión más “sincera” del hombre vinculada a una belleza que se enraizaba en la “naturaleza humana”. Para elaborar las bases de un arte popular había que identificar sus “cualidades y características claras e inconfundibles” que se ponían en evidencia en cualquier época (1974: 13-15). Lo artístico popular se asimilaba a cierta idea de *sustancia* que persistía de manera inmutable bajo las formas sin perder cierta esencia que permitía identificar, en una escala mayor, la identidad de una nación.

Entre el 11 y el 14 de agosto de 1975, el Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE) de la Universidad Nacional Autónoma de México organizó el Coloquio Internacional de Zacatecas, que buscaba dar cuenta de la problemática acerca de la relación entre lo culto y lo popular en la producción artística.⁹ Jorge Manrique, coordinador, sostenía que la teoría, “la crítica y la metodología capaz de estudiar” al arte popular no estaba suficientemente desarrollada ([1975] 1979b: 7). Mario Pedrosa, el investigador brasileño, consideraba que el arte, constituido por artistas, instituciones y prácticas, estaba siendo *conmovido* por lo popular. Pero ello no era resultado de la “toma de conciencia” de los artistas latinoamericanos, sino más bien por el ascenso político e incontenible de “las clases” subalternas (Pedrosa [1975] 1979: 98).

El encuentro de Zacatecas se constituyó en el I Coloquio Internacional de Historia del Arte organizado por el IIE.¹⁰ El *tono* que primó entre los participantes del Coloquio de Zacatecas fue abiertamente polémico. En la pregunta por las artes y las culturas populares se ponían en juego otras problemáticas de fondo: ¿qué relaciones se podían establecer entre prácticas artísticas y militancias políticas? ¿Cuál era el lugar del “pueblo” en ese proceso? Para dar cuenta de la presencia ineludible de este dilema retomamos la ponencia de Pedrosa. El teórico brasileño postulaba que la separación entre lo

⁹ Las actas del coloquio fueron publicadas en 1979 bajo el título *La dicotomía entre arte culto y arte popular* (UNAM). Cada vez que se citen dichas actas, se hará referencia entre corchetes a 1975 por tratarse de la fecha en la que se realizó el Coloquio de Zacatecas.

¹⁰ Participaron George Kubler y Donald Robertson (Estados Unidos); Michel Ragon (Francia); Mario Pedrosa (Brasil); Enrique Marco Dorta (España); Marta Traba (Argentina); Adelaida de Juan (Cuba) y Marta Foncerrada de Molina, Elisa Vargas Lugo, Ida Rodríguez Prampolini y Jorge Manrique (México). Entre los comentaristas, se destaca la participación de Edmundo O’Gorman, Teresa del Conde, Rita Eder y Juan Acha.

culto y lo popular era una distinción “ideológica” resultante de “la división de la sociedad en clases” y sostenía lo siguiente:

El *arte erudito*, *arte culto*, *arte burgués*, o simplemente *el arte*, constituye uno de los aparatos ideológicos en que se apoya el poder de la burguesía [...] [L]a concepción del creador, del artista, es uno de los valores de la sociedad burguesa, vinculado a la idea de éxito y triunfo del individuo. (Pedrosa [1975] 1979: 98)

Según Pedrosa, el análisis de la diferencia entre lo culto y lo popular no residía en los objetos como tampoco en los modos de producción, sino en la sociedad de clases que elaboraba esquemas ideológicos de percepción de lo real. Estos esquemas, al mismo tiempo, jerarquizaban el mundo de lo simbólico de una manera afín a los intereses de la burguesía. Por ello, agregaba, lo popular nunca “participó de los honores de la historiografía del arte erudito”. Proponía, entonces, reconstruir y analizar las prácticas artísticas excluidas para “restablecer” las tradiciones de “la lucha revolucionaria” (Pedrosa [1975] 1979: 99).

La polémica teórica cobró otro énfasis a partir de la ponencia de Marta Traba. La autora de *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970* (1973) consideraba, a diferencia de Pedrosa, que lo culto y lo popular eran modos de nominar “niveles” de desarrollo que se configuraban en relación con “la situación directa de los productores” (Traba [1975] 1979: 60). Esto generaba una desigualdad cualitativa del objeto producido: las clases populares, sometidas a la lógica “de la compulsión y apetito de compra” burguesa, sufría un proceso de “degeneración del buen gusto”. La consecuencia, seguía Traba, era que, si los sectores populares llegaban a elaborar arte, era más bien “el resultado de un accidente” que una acción organizada hacia ese fin. Los sectores populares, seguía Traba, inmersos en una situación de sometimiento estructural a los patrones culturales dominantes, se veían imposibilitados de formular “significados” diferentes a los propuestos por la cultura de masas. El artista burgués, en cambio, elaboraba su proyecto estético con el objetivo de obtener “felicidad” y “autosatisfacción” personal (Traba [1975] 1979: 69-71).

Las comentaristas del trabajo de Traba, las historiadoras mexicanas Teresa del Conde y Rita Eder, identificaban falta de rigurosidad en las conceptualizaciones de la teórica argentina. Teresa del Conde cuestionaba la reducción a lo económico de la distinción entre culto y popular. Si las obras, continuaba, eran clasificadas de ese modo era porque se vinculaban con un mercado que organizaba las obras y estructuraba la circulación de un modo determinado. Lo popular, ejemplificaba, absorbía mano de obra pro-

cedente de distintas clases, tales como las “señoras adineradas” que, en su tiempo libre, producían “flores de migajón” que luego se insertaban en el “campo de la producción dirigido al consumo de grandes masas de población” (Del Conde [1975] 1979: 81). Rita Eder, por su parte, sostenía que Traba analizaba lo popular como “lo incompleto” en relación con el arte burgués porque no generaba un mensaje autónomo y, dado que las clases populares estaban “cooptadas por las clases dirigentes”, su arte no era más que “meros balbucesos” de sus experiencias vitales (Eder [1975] 1979: 84). Esto era posible, según Eder, por la falta de rigurosidad teórica de Traba acerca de lo popular y por asumir una posición teórica elitista que, al observar al sistema de las artes “desde arriba”, no atendía a las experiencias de la vida cotidiana de las clases populares.

Por otro lado, esa mirada del arte popular un tanto romantizada y eludiendo la conflictividad social también se hacía presente en otro referente de las artes populares como Porfirio Martínez Peñaloza. En su estudio *Arte popular y artesanías artísticas en México*, postulaba una idea vinculada a entender a las artes populares como todas las manifestaciones del ingenio y la habilidad del pueblo, de carácter artístico e industrial. Desde cierta idea de “reservorio” de un pueblo, de defensa de algo que *es* –o que representaba cierto *ser* cultural–, promovía activamente una política de promoción y acompañamiento estatal que favoreciera “el desenvolvimiento del artesano y de su actividad productora” (1977: 17). Cuando el arte trascendía los límites de lo pictórico, disponía a los académicos a pensar otros marcos interpretativos y experimentar nuevos cruces teóricos. Uno de los dilemas era cómo interpretar el *happening*, el *pop art* y la cartelería cubana con los habituales esquemas conceptuales que circunscribían el arte a la obra pictórica. Se trataba de abandonar el estudio interno, desinteresado y formal de las obras, para pasar a identificar qué sentidos adquiriría el arte producido en Latinoamérica en específicas relaciones de producción, vinculado al Estado, al mercado, a proyectos políticos de la burguesía o a los movimientos políticos revolucionarios que apelaban a los artistas para interpelar a la clase obrera y popular.

En esta constelación de posiciones que giraban en torno a la relación entre lo artístico y lo popular, García Canclini procuraba analizar las *prácticas artísticas populares* sin circunscribirlas a lo artesanal. Indagaba una trama más amplia vinculada a las historietas, la moda, la arquitectura, entendidos como espacios que “organizan el gusto, la sensibilidad y lo imaginario” (García Canclini 1976: 13). Para ello proponía un doble movimiento analítico. En términos epistemológicos, la teoría del arte popular no debía simplemente pensar la estética como una disciplina autónoma al interior de las bellas artes. Al contrario, tenía que convertirse en una “teoría crítica” que reubicara a las artes en las relaciones sociales y pusiera de manifiesto sus vinculaciones con la

cultura popular. Situada allí, esta *teoría del arte popular contemporáneo* sería un aporte más profundo a la teoría de la cultura porque permitiría repensar las relaciones entre realidad y ficción, entre acción y representación simbólica. Esta tarea sería, en los términos de García Canclini, un trabajo de *desmitificación* intelectual: desfetichizar las obras artísticas para reelaborar un sentido más próximo a la experiencia concreta.

La posición de García Canclini, cercana a los planteos y las teorizaciones de Pedrosa y Sánchez Vázquez, se distanciaba de las tradiciones teóricas vinculadas a la pregunta por el arte popular en México. Para García Canclini la mirada sobre el arte popular partía de un posicionamiento, epistemológico y político a la vez, que tenía en el centro de la perspectiva el carácter conflictivo de lo social. El desafío, desde su posición teórica, era establecer una articulación estratégica de los artistas con una *praxis* transformadora. Desde esta clave, observaba una creciente reconfiguración de una serie de prácticas artísticas que ya no eran pensadas en producir para un “otro popular”, sino en elaboraciones conjuntas entre vanguardias artísticas y sectores populares: en este punto operaba un desplazamiento desde “los museos a la plaza pública, de la cultura como espectáculo a la cultura como acción, del consumo a la producción, de sufrir la historia a construirla” (García Canclini 1976: 15). Identificaba ese desplazamiento en distintas zonas de la producción cultural, por ejemplo, en la teatral. Muestra de ello era el Teatro Experimental de Cali dirigido por Enrique Buenaventura y en Brasil el trabajo de Augusto Boal en el Teatro del Oprimido. Ambas experiencias eran entendidas como innovaciones que buscaban superar las distancias entre espectadores y artistas, entre escenario y vida cotidiana. Se trataba de “cambios radicales entre el teatro y la cultura popular” porque creaban procedimientos que les permitían a los protagonistas de un conflicto “representarlo y actuarlo por ellos mismos”. Siguiendo las reflexiones de Bertolt Brecht, se trataba de que los espectadores no delegaran sus acciones o pensamientos, sino que asumieran un papel protagónico, cambiar las acciones dramáticas y ensayar soluciones (García Canclini 1977a: 17).

Las estructuras habituales desde las cuales las vanguardias artísticas producían también se habían conmovido, pero por dinámicas ajenas a ellas: había sido el acceso masivo a la educación de los sectores populares a escala latinoamericana lo que había tensionado la ubicación social del arte. Ante esto, una franja de las vanguardias plásticas había comenzado a buscar “nuevas formas de inserción de sus prácticas en la cultura popular” y romper con el tradicional aislamiento elitista del mundo de las artes. De todos modos, consideraba García Canclini, producir un nuevo arte popular no implicaba hacer *lo mismo en otro lado*: no consistía en hacer murales con conte-

nido “revolucionario” en un barrio, sino “producir nuevas obras”, transformar y generar “condiciones socioculturales para producirlo, recibirlo, gozarlo y entenderlo críticamente” (1977b: 6).

2. EL ARTISTA COMO MEDIADOR INTELECTUAL

La transformación en el campo de las estéticas y de la cultura popular no se vinculaba necesariamente con la elaboración de obras. Consistía, según el filósofo argentino, en “producir *situaciones* en las que con la participación de todos” se ensayara la “transformación de las relaciones sociales” (García Canclini 1977c: 261). Consideramos que la apuesta teórica de García Canclini procuraba poner de relieve y superar una suerte de acumulación de contradicciones que modulaban las relaciones entre artistas y cultura popular. Se trataba de desinstitucionalizar el arte, salir del museo, desplazarse desde una producción individualizada –típica del arte considerado burgués– hacia una “práctica socializada del arte” en la que, desde una perspectiva gramsciana, se redefiniera el concepto de artista. No era el sujeto que hacía “obras de arte separada de los demás”, sino que había que comprenderlo como un agente que desarrollaba su capacidad “sensible e imaginaria en el interior de la producción y de los grupos sociales” que las realizaban (García Canclini 1977c: 265).

Desde esta mirada general, García Canclini identificaba tres dimensiones conflictivas –a resolver– en la articulación estratégica entre práctica artística y praxis política. En *primer lugar*, se tenía que trabajar con los artistas sobre sus concepciones estéticas y los repertorios de acción para recolocar su posición en relación con los acontecimientos que experimentaban los sectores populares. Complementariamente, se tenía que estrechar el hiato entre su formación intelectual y sensible respecto del universo popular y de sus códigos comunicacionales; en *segundo lugar*, se tenía que legitimar al interior de los movimientos políticos revolucionarios, “un lugar orgánico para el trabajo cultural” y que se reconociera el rol clave de esta actividad en la construcción de una nueva hegemonía; y en *tercer lugar*, en un contexto de ascenso político de la represión estatal en el Cono Sur, revisar las tácticas y las redes de circulación y “comunicación artística” capaces de romper el cerco de la censura (García Canclini 1977c: 271).

El primer trabajo sistemático que García Canclini publicó en México fue *Arte popular y sociedad en América Latina* (1977c). El libro fue muy bien recibido entre los artistas en el Distrito Federal. La historiadora de arte Rita Eder recuerda que se presentó en el Museo de Arte Moderno y que la relevancia del trabajo residía en que además de ser “esclarecedor” en términos teóricos, orientaba a los artistas “hacia dónde ir, qué era

lo que podías hacer en ese tiempo de intensidad política, con tus armas y herramientas de artista”.¹¹ Esa gran recepción que recuerda Eder, puede leerse en relación con demandas y experiencias concretas que interpelaban a la intelectualidad y a los artistas locales vinculados al arte en un mapa de problemas que hicieron de *Arte popular y sociedad en América Latina* –y sus posteriores cuatro reediciones– un libro buscado por especialistas en la materia. En relación con ello, en la política se daba una época de “frentismos”. Alberto Híjar Serrano denomina a esos años del arte mexicano como un tiempo de organización en “talleres, coaliciones y frentes” (2007b: 17). Por entonces, la política adquirió una doble dimensión, es decir, lucha por el poder en un sentido amplio al tiempo de no renunciar a la inclusión de los grupos “en los proyectos estatales” (Híjar Serrano 2007b: 17).¹²

Si bien García Canclini no dejaba de interrogarse sobre la relación entre vanguardias artísticas y culturas populares, sus planteos daban un paso hacia una posición teórica y política más radicalizada: un arte popular no se realizaría, planteaba, si “nuestros pueblos” no asumían “el control de la producción, la distribución y el consumo del arte” (1977c: 50). El arte popular era formulado como un equivalente conceptual al de “arte de liberación”. Dicho arte se caracterizaba por *elaborar críticamente* la realidad del pueblo y por incorporarse, desde su lenguaje creativo, en las transformaciones sociales. En ese proceso crítico y creativo residía la diferencia fundamental entre un arte de liberación y las “versiones populistas del arte dominante” que representaban la realidad del pueblo pero no buscaban transformarla. El arte popular devenía de liberación y revolucionario cuando no se reducía, como el realismo, a someterse a lo real: “más que la realidad”, sostenía García Canclini, “[este es un arte que] le interesa imaginar los actos que la superen” (1977c: 51).

Para lograr esos objetivos revolucionarios se debía producir una “estética popular” que se distanciara del goce individualista y se desplazara hacia la reivindicación del placer colectivo. El arte, en este sentido, tenía que “reconstruir creativamente las experiencias sensibles e imaginarias del pueblo” (1977c: 53). Otra de las diferencias entre arte popular y popularización del arte residía en que el segundo era elaborado por los medios masivos y mantenía al pueblo ajeno a la producción considerándolo como simple “público”. El arte popular, en cambio, implicaba el proceso de socialización

que venimos identificando en la propuesta conceptual de García Canclini: el pueblo como un agente productor de cultura que compartía los medios de elaboración simbólica con las vanguardias artísticas. Este modo de comprender el carácter popular del arte hacía énfasis en un consumo no mercantil y en una valorización de las obras que no residía en la originalidad sino en *los usos*: si presentaba y satisfacía los deseos colectivos se volvían prácticas artísticas liberadoras. Por ello, sostenía García Canclini, era un arte que apelaba a la “sensibilidad y la imaginación” popular, a su potencia cognitiva, erótica y de acción política (1977c: 74). La concreción de la relación entre artes, placer, práctica política y culturas populares, observaba García Canclini, se podía visualizar en los Talleres Plásticos Populares dirigidos por el artista argentino Ricardo Carpani.¹³ Eran espacios que proponían a sus asistentes –provenientes de las barriadas populares– “objetivar en imágenes” la cultura del pueblo (1977c: 205). El teórico argentino entendía que allí se podían elaborar lúdicamente las propias experiencias culturales mediante técnicas de aprendizaje y de experimentación rápidas, al tiempo que incorporaban capitales culturales que les permitían generar nuevas formas de expresión y comunicación.

3. ABRIR LO POPULAR: ESPACIOS, TRANSACCIONES Y CONFLICTOS

En sus clases del seminario “Artesanías y clases sociales en México”, que dictó entre 1976 y 1977 en la ENAH, García Canclini recuperaba conceptualmente las propuestas de Brecht y Benjamin para plantear que el arte “no sólo *representaba* las relaciones de producción: *las realizaba*”. Más tarde, luego de analizar cómo esto se podía observar en el teatro de Boal, en los Centros Populares de Cultura en Brasil y en las brigadas muralistas en Chile durante el gobierno de la Unidad Popular, consideramos que su pregunta sobre los modos en que se reorganizaba la cultura y las artes desde principios de los años setenta, comenzó a desplazarse hacia una pregunta por la formulación de políticas artesanales en América Latina.

Observamos que el propio itinerario intelectual de García Canclini, en términos de su inscripción académica, permite trazar ese movimiento que fue desde las artes y las vanguardias urbanas hacia las artesanías y los sectores indígenas y populares en Michoacán. Al consolidarse su posicionamiento institucional en la ENAH, comenzó a dirigir en 1977 un proyecto de investigación que se llamó “Artesanías y fiestas populares

¹¹ Entrevista a Rita Eder. Ciudad de México, 11 de noviembre de 2022.

¹² Helen Escobedo, escultora, artista plástica y gestora cultural, fue en 1977 comisionada para escoger la representación de México ante la X Biental de Jóvenes en París. Escobedo propuso que la entrega mexicana estuviera conformada por grupos y no por individuos. Y seleccionó a Suma, Proceso Pentágono, TAI y Tetraedro.

¹³ Los talleres de “militancia plástica” de Ricardo Carpani buscaron constituirse en espacios de formación de enseñanza con el objetivo de que los militantes barriales transfirieran los procedimientos plásticos a los habitantes del barrio u otros trabajadores en sus contextos objetivos. Se trataba de producir imágenes que se articularan con las luchas políticas de base.

en México”. Esto, entendemos, lo llevó a nuevas exploraciones y novedosas vivencias a partir del trabajo de campo junto a colegas y estudiantes. En ese contexto surgía la pregunta de cómo, ante un proceso general de homogeneización de los patrones culturales mexicanos promovidos vía el turismo transnacional, se elaboraba desde el mercado una imagen desconflictiva de los sectores populares locales. En este proceso de reestructuración del capital transnacional, decía García Canclini siguiendo las reflexiones del italiano Alberto Cirese, se excluían a las clases populares del control de la producción al tiempo que se las incorporaba subordinadamente como consumidores. Esto reformulaba las estrategias de distanciamiento entre las clases sociales hacia el plano de la “diferenciación simbólica” (García Canclini 1979a: 87). Lo artesanal, desde esta posición teórica, se volvía un mirador clave para observar instancias de rupturas y de reproducción de lo social. García Canclini sostenía esto porque afirmaba que la producción artesanal concentraba “las contradicciones del capitalismo”. Era un objeto cultural producido comunalmente, pero que estaba sujeto a las demandas de un mercado cada vez más transnacionalizado.

En términos estéticos, en las artesanías se podían observar modalidades de simbolización de historias, creencias e intereses de los productores, como así también advertir la variabilidad de significados en términos de táctica y resistencia en un “creciente proceso de subordinación de la producción campesina al régimen capitalista hegemónico” (García Canclini 1981: 716). Era un proceso de intercambio desigual de los bienes económicos y culturales que se efectuaba cuando los pequeños productores participaban en los mercados regionales y nacionales. Esta era una particularidad, sostenía García Canclini, que se daba en un país como México en el que los usos de y el interés por lo popular había aparecido tempranamente: “el sector dirigente surgido de la Revolución de 1910” necesitó de las artesanías para “fortalecer la identidad nacional” (1981: 723). En esa reconfiguración del Estado, se “privilegiaron el arte y las artesanías como instrumentos para establecer una ideología de la mexicanidad, al haber exaltado lo que podía unir a la nación más allá de las divisiones étnicas, lingüísticas y políticas” (1981: 723).

Las artesanías se convirtieron, en el análisis de García Canclini, en un producto cultural que anudaba tensiones y divergencias; la estructura semántica del objeto variaba si se seguía su trayectoria social: un rebozo bordado a mano, producido para ser utilizado en una fiesta patronal, en cuestión de días era vendido a un turista que lo compraba para decorar su departamento en alguna gran metrópolis norteamericana o europea. En este aspecto, las artesanías articulaban doblemente lo estético y lo económico: tenían una modalidad de producción colectiva, familiar y los diseños recuperan

tradiciones precolombinas, pero eran insertadas en el capitalismo como mercancía (García Canclini [1981] 2010: 181). Según García Canclini, las relaciones de producción no eran capitalistas, pero la artesanía *devenía* mercancía en su trayectoria. Esta toma de posición se distanciaba de la perspectiva planteada por la antropóloga Victoria Novelo, una pionera en los estudios sobre la relación entre producción de artesanías y capitalismo en México. Para Novelo, la artesanía no podía ser pensada ajena a las relaciones capitalistas, como algo homogéneo y opuesto a la definición de producción industrial. Ello invisibilizaba, según Novelo, los modos en que el capitalismo estructuraba las formas de organización del trabajo familiar: sea en la división del trabajo, en la circulación, en la manufactura o en el carácter asalariado del trabajo. Prefería, por ello, hablar de “mercancías artesanales” porque podía sintetizar procesos productivos que se situaban entre un trabajo estrictamente industrial y el básicamente manual (Novelo 1976: 242).

De todos modos, García Canclini no aislaba la artesanía de las relaciones de producción. La persistencia teórica de “seguir el objeto” tenía que ver con indagar esas tramas de “reelaboración del lugar de las artesanías” en distintos espacios, como en la vivienda urbana, el museo, el mercado popular o la boutique. En ese seguimiento se podían poner de relieve las estrategias de reutilización, descontextualización y resignificación de la artesanía. Este era un proceso mediante el cual, consideraba, la “burguesía” construía su hegemonía en “la organización del espacio, el cambio de contexto y significación de los objetos populares” ([1981] 2010: 197) como un recurso político indispensable para su propia reproducción. Ello era sintomático de un proceso de desterritorialización y reterritorialización de los productos culturales y presentaba el desafío de que la pregunta acerca de *qué significaban* las artesanías no podía eludir estos movimientos, usos y apropiaciones. Más ampliamente, consideramos que la reformulación de la pregunta sobre lo artesanal abría el campo de problemas: la producción artesanal, antes que actividad residual, les permitía a los productores contar con ingresos complementarios y renovar la demanda. Un consumo que provenía de un turismo que buscaba la *Mexican curiosity*, al tiempo que el Estado nacional, mediante instituciones como el museo, colaboraba con esa formulación de lo “típico” al construir un patrimonio cultural “distintivo y autónomo del pueblo mexicano” con el objetivo de “cohesionar ideológicamente a los distintos grupos en torno a un conjunto de símbolos y objetos” (García Canclini 1982a: 33). Desde esta posición, García Canclini también analizó el sentido de las fiestas populares, a las que caracterizó como “la puesta en escena de las fisuras entre el campo y la ciudad, entre lo indígena y lo occidental, sus interacciones y conflictos” (1982a: 40). Los significados no podían atri-

buirse *a priori*; no había, sostenía, danzas o ceremonias “narcotizantes o impugnadoras” *per se*: se debían analizar los sentidos atribuidos por cada uno de los agentes intervinientes en situaciones sociales “según los contextos o coyunturas” (1982a: 51).

Una de las ideas claves que podemos identificar en este devenir de la pregunta por lo popular en la producción teórica de García Canclini tiene que ver con la importancia de atender y comprender que lo popular no podía ser amarrado a un tipo de producto o de mensaje. *La significación de lo popular estaba en el movimiento*. Se reconfiguraba al inscribirse y reinscribirse en una trama de múltiples conflictos, intercambios y usos sociales. Ningún objeto, entendido de esta manera, tenía la garantía de mantenerse como popular por su marca de origen o de consumo.

4. LA VÍA ITALIANA A LO POPULAR

En los debates sobre la posición y la legitimidad de la producción estética popular concurren múltiples intelectuales más o menos cercanos a García Canclini. Entre ellos, Rodolfo Stavenhagen, Mario Margulis, Leonel Duran, Guillermo Bonfil Batalla y Amílcar Cabrera. Otra de las preguntas que convocaban a estos investigadores se vinculaba a lo siguiente: ¿Cómo entender el carácter productivo de lo popular en una trama sobredeterminada por un conjunto de intereses que delimitaban su accionar cultural, político e ideológico, en procesos, como vimos más arriba, de represión selectiva por parte del Estado?

Stavenhagen había considerado que la cultura popular se refería “a los procesos de creación cultural emanados directamente de las clases populares, de sus tradiciones propias y locales, de su genio creador” ([1979] 1982: 26) era, en definitiva, una *cultura de clase*. Ahora bien, Stavenhagen observaba que se estaba produciendo lo que podemos denominar un *uso elitista de lo popular* como estrategia de dominación: afirmaba que se daba una “apropiación por parte de las clases dominantes y de los aparatos ideológicos del Estado de las diversas manifestaciones culturales populares” ([1979] 1982: 9). Era una operación que recolocaba los productos culturales en otra trama de relaciones, se los “arrancaba de su contexto y entornos” perdiendo así el sentido cultural y social que tenían. Por su parte, Mario Margulis, argentino exiliado en México, postulaba que lo popular era la “*cultura de los de abajo*”, un modo de ejercer y crear sus universos simbólicos. La dimensión política clave, señalaba, radicaba en el hecho de que la “auténtica” cultura popular, dentro de un contexto social de dominación y explotación, era “*el sistema de respuestas solidarias, creadas por los grupos oprimidos,*

frente a las necesidades de liberación” (Margulis 1982: 44). El sociólogo argentino advertía que el “concepto político de masas” (1982: 60) conllevaba un significado paternalista del que había que tomar distancia. Las masas recibían “pasivamente los beneficios de la cultura” y reforzaban los mecanismos que imposibilitaban la modificación de las “condiciones estructurales” (1982: 61). Guillermo Bonfil Batalla, en tanto, planteaba la necesidad de pensar lo popular en una serie de claves y relaciones conceptuales más amplias, que permitirían identificar relaciones de poder: proponía el concepto de *cultura autónoma*, en la que los grupos poseían el control de decisión sobre sus “propios elementos culturales”; la *cultura impuesta*, en las que ni las decisiones ni los elementos culturales “eran definidos por el grupo social” y la *cultura enajenada*, que aunque los elementos culturales seguían siendo propios de los sectores populares, la toma de decisión sobre ellos había sido expropiada por las clases dominantes o por el Estado (Bonfil Batalla 1982: 81).

En términos políticos, como observamos, la cultura producida por las clases populares oscilaba entre algo primitivo, esencial, superado, propio de una derecha que observaba lo propio teniendo como esquemas culturales los de la “alta cultura”, y para la izquierda, eran pensados desde una necesidad estratégica de construir el sujeto histórico de la revolución. Estos modos de comprender las prácticas culturales de los sectores populares y su alcance político se inscribieron en un intenso debate intelectual muy lejano de las dinámicas de las discusiones en Argentina. García Canclini recuerda que al llegar se produjo en él una “apertura teórica enorme”.¹⁴ Las discusiones entre antropólogos estaban dadas por los *campesinistas*, que consideraban que había que “convertir” a los indígenas en campesinos como clase social para un país moderno, con el desarrollo del agro; los *indigenistas*, que era la posición histórica del Estado mexicano, trataban de partir del mestizaje para integrarlos de manera subordinada a la ciudadanía. Posiciones como las de Bonfil Batalla, sostiene Eduardo Nivón,¹⁵ eran del orden de lo *etnicista*, porque afirmaba que si bien había que elaborar políticas que desarrollaran las comunidades, al mismo tiempo éstas tenían que mantener autonomía respecto del Estado sin que direccionara el modo en que debían integrarse, además de respetar y promover las lenguas indígenas en las instituciones oficiales como la escuela y la justicia. Y, por otro lado, al interior de la izquierda, la posición era más bien *proletarista*. Entendían que la asunción de la conciencia revolucionaria se iba a producir a partir de su inserción en el movimiento organizado y en el mundo cultural, social y laboral de la clase trabajadora.

¹⁴ Entrevista a Néstor García Canclini. Ciudad de México, 26 de febrero de 2022.

¹⁵ Entrevista a Eduardo Nivón. Ciudad de México, 3 de marzo de 2022.

El proyecto de investigación sobre “Artesanías y fiestas populares en México” que García Canclini dirigió en la ENAH arrojó como resultado el libro *Las culturas populares en el capitalismo* (1982), con el que el académico argentino obtuvo el Premio Casa de Las Américas en 1981. Tal como García Canclini recuerda retrospectivamente, el objetivo de la investigación era estudiar las artesanías en sí y no a las comunidades indígenas. Pero pronto advirtió que si no “vivía un poco en las comunidades indígenas en Michoacán” y si no seguía “los recorridos fuera de sus comunidades y cómo se insertaban en los mercados para vender sus productos, no iba a comprender el sentido de las artesanías”.¹⁶ Decenas de viajes constituyeron el trabajo de campo junto a estudiantes de la Maestría en Antropología Social.

La pregunta por lo popular en relación con la tradición de los estudios de la clase obrera¹⁷ se había revitalizado con la recepción, vía el antropólogo Guillermo Bonfil Batalla, de los neogramscianos italianos Alberto Cirese y Luigi Lombardi Satriani.¹⁸ Cirese dictó un seminario en el CIESAS, al que asistieron, entre otros, García Canclini. Una parte de ese curso se publicó en 1979 bajo el título *Ensayos sobre las culturas subalternas* y, según recuerda García Canclini, se convirtió en un “material ineludible” para pensar lo popular. La *vía italiana* a lo popular, que venía de lejos con el recurso teórico de Antonio Gramsci, permitía entender la popularidad de los procesos “como hechos y no como esencia, como posición relacional y no como sustancia” (García Canclini 1982b: 69).

Es en el contexto de este debate de “cultura y organización popular” donde consideramos que se inscriben las discusiones en torno al marco teórico utilizado por García Canclini para pensar lo popular atendiendo, con cierto distanciamiento, a las perspectivas presentadas por Antonio Gramsci y por la sociología de la cultura de Pierre Bourdieu. En un artículo publicado en la revista periódica sobre política local, *Cuadernos Políticos*, planteaba la necesidad de eludir los “maniqueísmos” conceptuales y políticos que tendían a explicar la oposición entre lo hegemónico y lo subalterno. No había que buscar “lo auténtico” (Bonfil Batalla), el “genio creador” (Stavenhagen), ni

¹⁶ Entrevista a Néstor García Canclini. Ciudad de México, 12 de marzo de 2022.

¹⁷ Según Novelo (1999b), en la trama intelectual de la Escuela de Antropología tenía una notable presencia la perspectiva teórica de los historiadores marxistas británicos como Perry Anderson, Edward Thompson, Gareth Stedman Jones y Eric Hobsbawm.

¹⁸ En el campo académico local vinculado a la antropología circulaba, desde hacía unos años, el libro *Antropología cultural* de Lombardi Satriani, editado en Argentina por la Editorial Galerna en 1974. En México, la Editorial Nueva Imagen había publicado su estudio *Apropiación y destrucción de la cultura de las clases subalternas* en 1978. Ambos textos fueron recurrentemente citados en los trabajos de García Canclini de esos años.

la “manipulación” proveniente de la producción masiva (Duran). Para García Canclini se trataba, más bien, de incluir en ese juego de oposiciones, “otras interacciones, especialmente los procesos de consumo y las formas de comunicación y organización propias de los sectores populares” (1984b: 77). Por otro lado, y luego de trabajar metodológicamente con la propuesta de Pierre Bourdieu para *Las culturas populares en el capitalismo*, proponía una leve distinción conceptual entre “práctica” y “habitus” para observar qué había de reproducción y qué de impugnador en la vida cotidiana de los sectores populares. En ese aspecto, planteaba que el concepto de “prácticas” permitía ver cómo, según la pluralidad de contextos, los agentes ponían en acto saberes y modos de hacer vinculados no solamente con los capitales heredados, sino con lo espontáneo, con lo emergente que se relacionaba con otras redes de sociabilidad. Ello abría la posibilidad de observar no solo reproducción, sino también desvíos. Si se ajustaba la perspectiva de lo popular sólo a la idea de *habitus*, se tendería a reducir su teoría casi exclusivamente “a los procesos de reproducción”. La importancia, sostenía el antropólogo argentino, era registrar las modalidades en que el *habitus* variaba “según el proyecto reproductor o transformador de diferentes clases y grupos” (1984b: 81).

Era más bien una distancia, antes que una ruptura, con la sociología de Bourdieu. La recuperación y la interlocución con el teórico francés iban a continuar por largos años. Entendemos que en los límites precisos de ese debate, la distancia estratégica tenía que ver con las búsquedas y los debates locales en los que se situaba García Canclini: en sus objetivos de indagar en qué instancias las acciones y los mensajes de los medios masivos de comunicación pretendían ser impuestos por las grandes empresas de telecomunicaciones, y cómo eran seleccionados y reprocessados en relación con una experiencia vital, con relaciones, barriales, familiares, culturales y sindicales, por parte de las clases populares. Más que atender a las estrategias de dominación de la clase dominante, había que observar qué ocurría “por abajo”, como planteaba Margulis: en qué red de relaciones los sectores populares elaboraban y tramitaban simbólicamente su propia experiencia cotidiana. Lo que constituía entonces a lo popular era “la relación histórica, de diferencia o de desigualdad, respecto de otros hechos culturales” (García Canclini 1984a: 33). No se trataba de buscar “rasgos intrínsecos”, sino de observar y caracterizar lo popular por oposición a la cultura dominante, como producto de desigualdades y conflictos.

Es posible pensar que *Las culturas populares en el capitalismo* marcó una ruptura respecto de sus propias preguntas de investigación orientadas hacia lo artístico. Ahora, sostenía por entonces, trabajaría sobre lo cultural y no sobre “el arte popular” porque

“los hechos del pueblo” ya no interesaban prioritariamente “por su belleza, creatividad o su autenticidad”, sino que, siguiendo a Cirese, valían por su “representatividad sociocultural” (García Canclini 1982b: 201). En otros términos, el estudio de las prácticas culturales permitía observar las modalidades en que ciertas clases sociales experimentaban su vida en relación con su condición de clases subalternas. Conceptual y políticamente, la posición teórica de Gramsci, Cirese y Lombardi Satriani, le era operativa porque le permitía elaborar una idea de lo cultural vinculada a los conceptos de “producción, superestructura, ideología y de clases sociales” (1982b: 26). De este modo, lejos de quedar escindida de lo social, la cultura era entendida “como un tipo particular de producción cuyo fin es comprender, reproducir y transformar la estructura social y luchar por la hegemonía” (1982b: 26).

Como venimos observando, en otros estudios de García Canclini ya había un énfasis en el carácter activo del sujeto popular. Por ello, consideramos que la propuesta analítica buscaba dar cuenta de la multidimensionalidad de las culturas populares. Estas se constituían en una intersección donde convergían la apropiación desigual de capitales culturales, la elaboración propia de sus condiciones de vida y una interacción conflictiva con los sectores hegemónicos. En ese cruce, la *espacialidad* cobraba una importancia notable: por un lado, consideraba que había que atender las prácticas laborales, comunicacionales, la organización de la familia, en definitiva, las modalidades en que el capitalismo estructuraba la vida de sus miembros; por otro, si bien se daba de manera subordinada a las redes de producción, circulación y consumo, los sectores populares creaban prácticas y formas de pensamiento como manera de tramitar su propia experiencia vital y así narraban su realidad.

El punto anterior es por demás relevante porque, aun en condiciones que no elegían, la *praxis* de los sectores populares era central en la perspectiva de García Canclini. Lo que le otorgaba el carácter popular a una práctica, objeto o mensaje, no era el lugar de producción o de elaboración de estrategias de distinción simbólica de las clases dominantes, sino “la *utilización* que los sectores populares hacen de ellos” (1982b: 202; énfasis propio). Esta acentuación epistemológica continuó en distintos estudios de García Canclini: cómo partir de la vida cotidiana y de allí aproximarse a los hábitos que organizaban los comportamientos de las distintas clases e identificar “los mecanismos de adhesión a la cultura hegemónica, las estrategias de distinción de clase, de subordinación o de resistencia” (García Canclini 1983: 29). Desde este prisma fue que, junto a Amparo Villalobos, investigó la utilización y el lugar que ocupaban la producción y realización de danzas y máscaras en Michoacán. Observaron que tanto las fiestas como las danzas generaban “un modo de elaborar simbólicamente su trabajo y

vida ordinaria”: celebrar como acto de lucha y reivindicación de sí (García Canclini y Villalobos 1985: 13). La referencia a esa autonomía del pueblo se situaba en una encrucijada de contornos difusos respecto de los poderes del Estado, de las clases dominantes y las “estrategias de manipulación de la cultura de masas”.

Ese carácter poroso que operaba como línea de articulación, más que como pulcra división, entre los debates académicos y las discusiones políticas podía identificarse en una multiplicidad de polémicas que se fueron dando entre principios y mediados de los ochenta en el campo cultural mexicano. ¿Cómo entender el carácter productivo de lo popular en una trama sobredeterminada por un conjunto de intereses que delimitaban su accionar cultural, político e ideológico, en procesos, como vimos más arriba, de represión selectiva por parte del Estado?¹⁹

5. EL CONCEPTO DE LO POPULAR EN CRISIS: REPOSICIONAMIENTOS INTELECTUALES

Desde finales de los años setenta vimos emerger, en la obra de García Canclini, la pregunta por las condiciones de posibilidad de delimitación de lo popular. Podríamos decir, en términos epistemológicos, que produjo un interrogante sobre cómo conocer eso que se había dado en llamar “culturas populares”. De manera complementaria y en un sentido más amplio, se fue elaborando otro dilema en torno al “problema de la identidad cultural”. Este dilema fue uno de los ejes sobre los que se intercambiaron ideas en el “Primer Seminario Sobre la Problemática Artesanal” (1979), organizado por el Fondo Nacional Para el Fomento de las Artesanías (FONART) y la Dirección General de Culturas Populares de la Secretaría de Educación Pública, organizó en el Distrito Federal. El objetivo de la actividad fue debatir sobre los aspectos culturales, artísticos, sociales y políticos de la producción artesanal y acerca de los modos de organización, distribución y financiamiento. Allí participaron especialistas y referentes nacionales como Victoria Novelo, Teresa Pomar, Porfirio Martínez Peñaloza y, entre otros, Néstor García Canclini.

En su conferencia “Artesanías e identidad cultural”, el académico argentino preguntaba si acaso no se estaban “derrumbando” los esquemas estéticos que separaban el arte “culto”, el arte de “masas” y el arte “popular”. Observaba que se estaba produciendo una reorganización cultural conflictiva entre los sistemas simbólicos que cuestionaba, así,

¹⁹ Si bien no podemos profundizar en este aspecto, los referentes de esos debates sobre la posición y la legitimidad de lo popular fueron intelectuales como Rodolfo Stavenhagen, Mario Margulis, Leonel Duran, Guillermo Bonfil Batalla, Amílcar Cabrera y entre otros, García Canclini.

las diferencias que “tranquilizaban” a la academia y al mundo intelectual: aquellas clasificaciones que funcionaban con relativa independencia y a las cuales habría correspondido cada clase. Eso, decía por entonces, ya no estaba tan claro. ¿El arte “culto” representaba los gustos de la burguesía, el arte de “masas” a los sectores medios y al proletariado urbano y el arte “popular” a los campesinos? (García Canclini 1979b: 85).

Sin llegar a una respuesta del todo clara y más bien como hipótesis interpretativa, García Canclini sostenía que se estaban produciendo, de forma novedosa, nuevos significados y estrategias de diferenciación: “los sistemas estéticos se cruzan y a veces parecen disolverse en formas mixtas de representación y organización del espacio” (1979b: 86). La pregunta por la identidad cultural, elaborada a partir del trabajo de campo en Michoacán, le permitió observar y reflexionar sobre las reformulaciones emergentes en el campo de las distinciones simbólicas. En este punto, identificamos un desplazamiento importante en sus propios modos de abordar las relaciones entre lo culto, lo masivo y lo popular. Antes que categorías producidas académicamente, García Canclini comenzaba a considerar que se trataba más bien de una estrategia de las clases dominantes para establecer distancias entre los patrones estéticos y las competencias artísticas de las clases subalternas que reaseguraban la separación entre las clases sociales. Desde este desplazamiento, consideramos que se produjo una ruptura con las propias categorías por él utilizadas y también con la certeza del referente empírico al cual tales categorías –como lo culto y lo popular– habrían aludido. Ya hacia 1987, García Canclini plantea la posibilidad de que la clasificación de cultura de elite, masiva y popular haya llegado a su fin. Se trata, sostenía, de estudiar esos conceptos como procesos en los que se articula un problema mayor: la configuración “entre cultura y poder” (García Canclini 1987a: 130).

Las fronteras entre lo culto, lo popular y lo masivo, que operaban como tabiques de jerarquización y organización de la producción cultural, se habían vuelto problemáticas. Desde nuestro punto de vista, la pregunta que emergía era cómo pensar las porosidades, los intercambios y la circulación de objetos y prácticas simbólicas en contextos de reformulación de la industria cultural a escala transnacional. En los términos de García Canclini, la autonomía moderna de los campos culturales se había visto severamente cuestionada. Algunas de las situaciones que el académico argentino recuperaba para sostener teóricamente su planteo eran las siguientes: entre 1983 y 1984, se habían realizado en México muestras de algunas obras de Picasso y de Rivera, referentes de lo que se consideraba la formación artística de las clases cultas. Sin embargo, planteaba, al estar organizadas por el grupo comunicacional Televisa, fueron anunciadas diariamente por una multiplicidad de medios vinculados a la empresa de

la familia Azcárraga. Las exposiciones tuvieron un total de un millón de visitas. Por otro lado, analizaba lo que ocurría en algunos museos de Europa: tres millones de personas recorrían por entonces, durante cada año, al Museo del Louvre. El Centro Pompidou, en su primer año (1977) había superado el millón de espectadores y hacia mediados de los ochenta mantenía un promedio de ocho millones de visitantes anuales. Ante esos datos, se preguntaba si se podía seguir llamando arte de elites a lo que se exponía en esos espacios.

La cuestión era que la tríada conceptual elite/masivo/popular era operativa más allá de su cientificidad: por un lado, resultaba útil para el Estado y las clases hegemónicas porque les permitía, sostenía García Canclini, “organizar la distribución desigual de capital cultural” y así “legitimar las diferencias sociales”. Por otro lado, era un recurso para “construir legitimidad profesional” en las instituciones educativas, científicas y artísticas: para las premiaciones en las bellas artes o para las artes populares; también los curadores y gestores culturales solían aferrarse a dichas categorías de manera “defensiva” para preservar su posición al interior del campo profesional. Y, por último, para los sectores populares, “hablados” por dichas categorías, estas no significaban otra cosa más que un resultado de “las restricciones” que se les imponía “en el acceso al capital cultural”, de los modos en que elaboraban simbólicamente sus necesidades y sus tácticas de “resistencia a la cultura hegemónica”. Esta recolocación del lugar de la mirada y del problema epistemológico situaba a García Canclini en la indagación de las articulaciones y los entrecruzamientos; en cómo los préstamos, las apropiaciones y los usos culturales estaban reorganizando las relaciones simbólicas entre los grupos sociales.

Desde principios de los años ochenta, García Canclini fue incorporando las nociones de “recepción” y “consumo” como categorías explicativas.²⁰ Esto estaba relacionado también a nuevos intercambios teóricos que se desplazaron desde los marcos interpretativos europeos, como la sociología de la cultura francesa y los estudios culturales de origen británicos, hacia los estudios socioculturales norteamericanos. En 1985 fue invitado por la Universidad de Stanford a dictar seminarios de posgrado sobre problemáticas vinculadas a la sociología de los públicos y sobre la relación entre cultura y conflictos sociales en América Latina. En ese mismo año, junto a Patricia Safa, comenzó a

²⁰ Si bien no podemos extendernos en este punto, diremos que García Canclini, como director del Centro de Investigación para la Educación y la Difusión Artística del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), dirigió entre 1982 y 1985 una investigación sobre el público de arte en México. Fue realizada con un equipo de trabajo del INBA y de la ENAH. De esta investigación colectiva surgió el libro *El público como propuesta: cuatro estudios sociológicos en museos de arte* (1987).

investigar los conflictos culturales en la frontera entre México y Estados Unidos, fundamentalmente en la zona entre Tijuana y San Diego. Al año siguiente, en 1986, volvería a los Estados Unidos como profesor invitado a la Universidad de San Francisco.

A partir de insertarse en nuevas redes de sociabilidad intelectual, estableció contactos y amistades con Renato Rosaldo y Jean Franco, y profundizó sus lecturas de la antropología norteamericana –los estudios de Clifford Geertz a los que ya recurría asiduamente– como las investigaciones de James Clifford, entre otros, vinculadas a las reflexiones en torno a la antropología posmoderna. Por otro lado, a escala latinoamericana, desde principios de los años ochenta se consolidó una red de intercambio de ideas con Jesús Martín-Barbero, Oscar Landi, Roberto DaMatta, Luis Alberto Quedo, José Joaquín Brunner, Beatriz Sarlo y Aníbal Ford, entre otros, en los grupos de trabajo del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO).²¹

El trabajo de Jesús Martín-Barbero recuperaba la idea de pensar la cultura de masas desanclada de los medios de comunicación. *Lo masivo era un principio y esquema de comprensión de lo social*. Un referente clave para este análisis era Walter Benjamin. El filósofo alemán había observado que “el valor cultural” empujaba “a la obra de arte a mantenerse oculta”, solo accesible a unas minorías, y que no era visible “para el espectador a ras de suelo”. A medida –continuaba Benjamin– que las prácticas artísticas se emancipaban del regazo ritual, aumentaban las ocasiones de exhibición de sus productos. Era una transformación amplia desde una práctica ritual y una relación cultural hacia un proceso en el cual se reorientaba dialécticamente “la realidad hacia las masas y de estas hacia la realidad”, generando un proceso de “alcance ilimitado tanto para el pensamiento como para la *percepción visual*” (Benjamin [1936] 2019: 203; énfasis propio). Siguiendo estas conceptualizaciones, lo masivo, sostenía García Canclini, era la forma que adoptaban estructuralmente las relaciones sociales.

Esto generaba incertidumbre en torno a la oposición entre lo popular y lo masivo, como antagonismo conceptual heredado de Gramsci. Si la cultura popular y la masiva ya no se oponían –planteaba el académico argentino–, “si se entremezclan todo el tiempo ¿qué sentido tiene seguir usando estos términos?”. El antagonismo o la “contradicción” se habían reubicado territorialmente. Lo novedoso era que esa oposición se situaba en los cruces y los conflictos entre, por un lado, “una cultura industrial contemporánea” que reorganizaba los procesos productivos con una tendencia mo-

nopólica y, por otro, “las nuevas redes de comunicación” derivadas de ese mismo sistema que si bien no escapaban a la lógica del capital, permitían otros modos de organizar la vida comunitaria (García Canclini 1987b: 6).

La crisis de la investigación sobre la cultura popular estaba vinculada, en México y según García Canclini, a que históricamente se había asociado lo popular con lo indígena. Esta reducción, planteaba, debía abrirse hacia “ámbitos distintos de la modernidad: el obrero, lo urbano y las comunicaciones masivas” (1988: 78). ¿Cómo se apropiaban los sectores populares de los mensajes masivos? Esa pregunta, entendemos, le permitiría indagar la eficacia simbólica del discurso mediático en relación con la vida cotidiana de las clases populares. No había que estudiar el mensaje, sino las experiencias y relaciones desde las cuales era recepcionado. Más allá de esto, García Canclini sostenía que el éxito político del signifiante “popular” residía en su precaria y paradójica potencia explicativa. La *eficacia política*: reunía a múltiples grupos bajo una situación común de subalternidad. *El límite científico*: no tenía sentido articular en torno a un mismo y vago signifiante modalidades tan diversas en las que se desplegaban las prácticas de la cultura cotidiana. Lo popular era tomado para referirse tanto a lo indígena y lo obrero, como a lo campesino y lo urbano y “a la relación que cada uno de esos sujetos mantenía con sus condiciones sociales, laborales, barriales y con los medios de comunicación” (García Canclini 1988: 82). La opacidad de lo “popular” se volvía cada vez más visible.

Complementariamente, como sostiene el historiador Carlos Illades (2012: 152), la década de los ochenta en México fue políticamente novedosa. Uno de los principales acontecimientos había sido el “surgimiento de un movimiento ciudadano que rebasó los marcos organizativos del sindicalismo obrero al que la izquierda partidaria había apostado en la década anterior” (2012: 152). La *sociedad civil* emergió como la nueva palabra clave del discurso político, tras la experiencia catastrófica del sismo del 19 de septiembre de 1985 en el que habrían muerto más de cuarenta mil personas. El analista Carlos Monsiváis planteaba que “la experiencia del terremoto le dio al término de sociedad civil una credibilidad inesperada” (1987: 12-13). Se trató, seguía el cronista mexicano, de una organización ciudadana que aconteció en un momento donde “cristaliza[ron] experiencias y necesidades de años y en un sector excluido” decidido a no “delegar ya pasivamente su representación”. Organizadas o caóticas, autoritarias y libertarias a la vez, sostenía, esas “tendencias de masas” se alimentaron del derrumbe metafórico y concreto “de las certezas” que habían sostenido en México “la jerarquización brutal, con sus represiones y su perpetuación ritual del poder”.

²¹ Entrevista a Néstor García Canclini. 25 de julio de 2024, comunicación virtual.

En las primeras semanas de septiembre de 1985, García Canclini había asistido en Italia al Seminario Internacional “Le Transformazione Politiche del l’America Latina: La Presenza di Gramsci nella Cultura Latinoamericana”. Antes de retornar a México, realizó una escala en París donde pasó unos días y allí se enteró de lo ocurrido. Desde Francia no tenía manera de comunicarse con su familia. Recuerda:

Decidí llamar desde un teléfono público a mi padre que vivía en La Plata. Él me dice: “acabo de escuchar el noticiero y explicaron que Televisa había cambiado sus oficinas del centro”, que era la zona más afectada, a las de San Ángel, porque estaba menos afectado [allí residía García Canclini junto a su familia]. Ahí me quedé más tranquilo porque el sur estaba menos afectado. Ese fue el único dato más firme que encontré ese día, de que quizá el sur estaba menos afectado. Y después seguí buscando información, nada muy concreto o disparates. El *Liberation* publicó un artículo en el que decía “la Zona Rosa no existe más”.²²

La experiencia del sismo, en una trama más amplia, puede permitirnos pensar en ciertas metáforas como la de *erosiones epistemológicas*. García Canclini llegó a la Ciudad de México y vio a toda la ciudad movilizada tratando de solidarizarse: “había unas trescientas mil personas que le habían puesto la cruz roja a su coche y llevaban agua, suero, ropa, lo que se necesitara”. Por su parte, el entonces muy joven curador y teórico del arte mexicano Cuauhtémoc Medina recuerda que la “caída de los edificios” era la sensación “del fin de la idea de modernidad y la experiencia misma de estar en un lugar que dejó de funcionar”. Medina considera:

Fueron semanas en [que vivimos en] una ciudad sin gobierno ni orden, donde la sociedad civil ejercía la función de ser gobierno desde una situación anárquica. Fue una cosa rarísima el olor de cadáveres pudriéndose y al mismo tiempo la sensación de libertad absoluta de poder hacer las cosas y de darles órdenes a los soldados. Fue la brutalidad sin términos.²³

En términos hipotéticos, consideramos que dicha experiencia de perplejidad ante el reordenamiento de los movimientos sociales –la experiencia del sismo, la trama afectiva y las redes de sociabilidad comunales que se organizaron para responder a las urgencias urbanas más allá de los partidos, del Estado y de los organismos habituales desde los cuales se resolvían los problemas de la sociedad– fue clave para que García Canclini revisara algunas de sus propias conceptualizaciones. Esto, en un contexto más amplio de debates intelectuales y de revisiones teóricas acerca de la identidad del

“sujeto histórico”, de la pregunta por lo popular, puede ser pensado como una instancia en la que es posible observar cómo comenzó a desplazarse, en la obra de García Canclini, la pregunta por los reordenamientos de los movimientos de la sociedad civil al desamparo del rol históricamente asumido por el Estado. Al analizar las transformaciones sociales tras el sismo, Rossana Reguillo plantea la idea de “irrupción de la sociedad civil” (1996: 85). Múltiples y nuevos agentes, como “mujeres, jóvenes, homosexuales, consumidores”, atravesados por una experiencia de quiebre común comenzaron a ocupar un lugar clave en las “prácticas sociocomunicacionales” organizados para responder a las demandas sociales (Reguillo 1996: 86). García Canclini sostenía que no se podía interrogar lo popular sin aludir, al mismo tiempo, a la presencia de lo masivo.

De este modo, García Canclini avanzaba en su conceptualización teórica en paralelo a experiencias vitales cruciales, como la reorganización ciudadana tras el sismo en México de 1985. Sus propias revisiones teóricas buscaron trascender las habituales referencias de la clase trabajadora hacia otras formas de organización a partir de distintas demandas, como los migrantes, gays, movimientos de jóvenes y de mujeres. Por eso, sostenía, antes que un “objeto de estudio”, había que pensar a lo popular como “un campo de trabajo” (García Canclini 1988: 84). La apuesta teórica y metodológica del académico argentino era cruzar una perspectiva que no perdiera de vista las desigualdades y los antagonismos entre las clases, con otra que comenzara a pensar a lo popular y sus transformaciones en los procesos de circulación, intercambio y consumo a escala local, nacional y transnacional.

Esta reorientación analítica –en diálogo con las reflexiones de Fredric Jameson, Marshall Berman, Andreas Huyssen, entre otros– consistía en repensar, como transformación de fondo, lo moderno desde el arte y la cultura. O cómo el modernismo se había consolidado al elaborar categorías de organización de lo social que operaron como mecanismos de exclusión e inclusión que, en términos políticos, evitaban los intercambios y la circulación entre las clases sociales, configurando lo legítimo y sancionando lo ilegítimo. La autonomía de los campos artísticos y culturales era una estrategia de gobernabilidad de la modernidad que, al diferenciar y distanciar a lo culto de lo popular, separaba a la estética burguesa de las urgencias de la vida cotidiana. Las distinciones alto/bajo, bellas artes/artes populares, cultura de elite/cultura de masas, ya no eran útiles para pensar las emergencias culturales de finales del siglo XX.

La potencia interpeladora de la crítica cultural y artística posmoderna residía en que permitía problematizar los vínculos que habían estructurado las tradiciones culturales

²² Entrevista a Néstor García Canclini. 26 de febrero de 2022, Ciudad de México.

²³ Entrevista a Cuauhtémoc Medina. 9 de diciembre de 2022, Ciudad de México.

durante la modernidad. La erosión de las visiones y separaciones, consideraba García Canclini, era útil para “elaborar un pensamiento más abierto y abarcar las interacciones entre niveles, géneros y formas de sensibilidad colectiva” (1990: 44). De todos modos –advertía– lo que se desvanecía no eran los bienes culturales socialmente producidos, sino la pretensión de los campos artísticos de mantenerse como universos autosuficientes y autónomos. Los intercambios, los cruces, lo heterogéneo, los flujos que atravesaban horizontalmente los campos mediante la reorganización masiva de la cultura eran ineludibles. Ello, consideramos, reclamaba pensar los intercambios simbólicos –más o menos visibles, más o menos aceptados por la academia– en un escenario social donde las formas culturales eran conjunciones de múltiples elementos con contornos imprecisos, formando alianzas impuras. En definitiva, se trataba de la circulación de objetos culturales de difícil identificación, de *objetos híbridos*. La interacción creciente entre lo culto, lo popular y lo masivo había flexibilizado las fronteras entre géneros, prácticas y estilos. Si la organización moderna de la cultura se había constituido mediante una diversidad de juegos de oposiciones distinguibles en los productos, en las mercancías, en sus públicos y en los circuitos de circulación, con la emergencia de lo posmoderno en tanto reordenamiento “de los vínculos y de su conexión con las tradiciones”, esos tabiques se habían “desmoronado” (García Canclini 1989: 90).

Como planteamos anteriormente, el filósofo argentino llegó a esas formulaciones a partir de entender la posmodernidad como un proceso de transformación cuyo eje central residía en la reconfiguración de las clasificaciones que operaban como principios diferenciadores. La atención sobre la “circularidad cultural”, las redes de intercambios, préstamos y condicionamientos recíprocos entre distintas clases, le permitía a García Canclini pensar la nueva trama cultural como la *copresencia tumultuosa de todos los estilos, como un espacio donde los objetos y prácticas de lo considerado artístico y de lo folklórico se cruzaban*. Esa progresiva erosión de las jerarquías, de las certezas clasificatorias y de los mecanismos de exclusión, consideraba García Canclini, interpelaba a reflexionar si en América Latina, alguna vez en su historia, lo cultural habría sido de otro modo, dado su conformación simbólica mestiza.

Consideramos, por último, que hacia finales de los ochenta y principios de los años noventa, el teórico argentino elaboró una perspectiva teórica que acentuaba las luchas sociales en un creciente proceso de “desterritorialización”. Esto hacía emerger la pregunta sobre los nuevos sentidos de lo cultural tanto entre la intelectualidad como entre los partidos políticos. En un contexto de flujos multidireccionales de producción

simbólica, de políticas neoliberales que reducían la capacidad de intervención del Estado, de una globalización en ascenso, de cuestionamiento de las identidades nacionales desde múltiples condicionamientos, ¿qué nuevos significados se le atribuían a lo popular, a lo indígena, a lo culto y a lo nacional?

6. CONSIDERACIONES FINALES

En relación con nuestra hipótesis inicial, en este trabajo pudimos identificar distintos momentos, persistencias, desplazamientos y rupturas en una variedad de tomas de posición teóricas que García Canclini adoptó para pensar las culturas populares entre 1976 y 1990. En un primer momento, la idea de lo popular emergió como un concepto tramado con interrogaciones en torno a la producción de una estética y un arte en momentos de luchas políticas en América Latina. El teórico había trabajado algunas dimensiones en torno a lo popular a principios de los años setenta en dos artículos en los que analizaba el lugar del arte en las intervenciones urbanas (1972) y en un texto que fue publicado por Centro Editor de América Latina en 1973, titulado *Vanguardias artísticas y cultura popular*. Podríamos decir, un tanto metafóricamente, que algunas ideas elaboradas en esos años de efervescencia y “primavera” camporista en Argentina viajaron en la maleta rumbo a México en un abrupto cambio de contexto tras la muerte de Perón en 1974.

Esos estudios fueron profundizados, desarrollados y publicados fragmentariamente en revistas internacionales especializadas hasta la publicación de *Arte popular y sociedad en América Latina* en 1977.²⁴ Unos años más tarde, entre 1982 y 1986, las variaciones sobre lo popular se comenzaron a pluralizar hacia el estudio de los espacios, los conflictos y las transacciones en las que una multiplicidad de agentes –además del “pueblo”– intervenía en la producción cultural. Ese fue un período de renovación teórica y de experimentación conceptual en relación con otros marcos interpretativos provenientes del Cono Sur a partir de la formación de los espacios de intercambio de CLACSO, como también de las redes intelectuales forjadas con distintas academias norteamericanas. En esos años se comenzó a ampliar la pregunta por las desigualdades, pero también por los circuitos de circulación de lo popular, por sus transformaciones y zonas de intercambio.

²⁴ Luego, en 1979, publicaría *La producción simbólica*, que no incluimos en nuestro corpus de análisis porque sus preguntas se orientan a pensar una sociología del arte como una teoría del poder simbólico, clave en muchos aspectos para pensar sus intereses teóricos, pero nos desviaba de las preguntas a las que quisimos acercarnos en este trabajo.

Entre finales de la década del ochenta y principios de los noventa, lo popular en tanto concepto se fue erosionando en relación con el sujeto empírico al cual hacía referencia en un contexto de reconfiguraciones de las industrias culturales, la producción artística y de un amplio cuestionamiento de las categorías modernas de lo culto, lo masivo y lo popular. En términos políticos, Arturo Anguiano denominó esos años como la “caída en el laberinto” para una izquierda mexicana que había perdido la brújula en cuanto a la lucha de clases pero que “abrió el camino a nuevas corrientes, preocupaciones, experiencias críticas y autónomas” (2019: 182-184).

No obstante lo dicho hasta acá, hay varias dimensiones que consideramos importantes para profundizar en trabajos posteriores: la primera de ellas tiene que ver con la formación de una red transnacional de intelectuales, teóricos y críticos vinculados a las artes, entre los que participaron no sólo García Canclini, sino también Frederico Morais, Ticio Escobar, Aracy Amaral, Gerardo Mosquera, Mirko Lauer, Rita Eder, Jorge Romero Brest, Ida Rodríguez Prampolini, Juan Acha, Marta Traba y Damián Bayón, entre otros. Nos interesa indagar qué debates se produjeron, de qué modo se organizaban y pensaban teórica y estéticamente las producciones artísticas latinoamericanas y cómo buscaban insertarse en las organizaciones políticas. Por otro lado, cómo se fue reorganizando la agenda de los estudios de investigación en ciencias sociales al sur de América en torno a la pregunta por el consumo artístico, la recepción, las culturas populares, y qué tensiones se produjeron en contextos de retorno a la democracia en países como Argentina, Uruguay, Brasil y Chile. Finalmente, cuál fue la recepción y los debates que generó la circulación del libro *Culturas híbridas* en el medio académico regional. En términos de trayectoria intelectual, fue un antes y un después en la vida académica de García Canclini: proliferaron viajes, conferencias, invitaciones, reediciones y congresos. No obstante, intensas discusiones respecto al concepto de lo híbrido fueron asumiendo cada vez mayor atención –y virulencia– en algunas zonas de las ciencias sociales. De todos modos, lo apuntado, no son más que hipótesis para seguir trabajando en estudios posteriores.

REFERENCIAS

- AA.VV. (1979), *Primer Seminario sobre la problemática artesanal* (México D. F.: Dirección General de Culturas Populares).
- ____ (1983), *Comunicación y culturas populares en Latinoamérica* (Colombia: FELAFACS/Gustavo Gili)
- ALONSO CORATELLA, Guadalupe (2016), *Exilio y Universidad: argentinos en México, 1976-2016* (Ciudad de México: UNAM).
- ANGUIANO, Arturo (2019), *Resistir la pesadilla. La izquierda en México entre dos siglos, 1958-2018* (Ciudad de México: UAM-Xochimilco).
- BARTRA, Armando (1985), *Los herederos de Zapata. Movimientos campesinos posrevolucionarios en México, 1920-1980* (México D. F.: Ediciones Era).
- BENJAMIN, Walter [1936] (2019), “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en Benjamin (2019: 195-224).
- ____ (2019), *Iluminaciones*, trad. de Jesús Aguirre (España: Taurus).
- BONFIL BATALLA, Guillermo (1982), “Lo propio y lo ajeno: una aproximación al problema del control cultural”, en Colombres (1982: 79-86).
- CARR, Barry [1982] (1996), *La izquierda mexicana a través del siglo XX* (México D. F.: Ediciones Era).
- CASTELLANOS, Laura (2016), *México armado* (Ciudad de México: Ediciones Era).
- COLOMBRES, Adolfo (comp.) (1982), *La cultura popular* (México D. F.: Premiá editora).
- DEL CONDE, Teresa [1975] (1979), “Comentario al trabajo de Marta Traba”, en Manrique (1979a: 79-81).
- EDER, Rita [1975] (1979), “Comentario al trabajo de Marta Traba”, en Manrique (1979a: 83-87).
- ____ (1980), “El arte público en México”, *Artes Visuales*, 23: I-VI.
- EDER, Rita y SAENZ GONZÁLEZ, Olga (comps.) (1987), *Del carnaval a la academia. Homenaje a Ida Rodríguez Prampolini* (México D. F.: Editorial Domés).
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1976), “¿Arte de masas o arte popular?”, *Cuadernos de Comunicación*, 2, 17: 10-15.
- ____ (1977a), “Los métodos de creación colectiva en el arte latinoamericano”, *El Gallo Ilustrado*, 30 de enero: 16-17.
- ____ (1977b), “¿Qué significa socializar la crítica de arte?”, *Artes Visuales*, 13: 3-7.
- ____ (1977c), *Arte popular y sociedad en América Latina* (México D. F.: Grijalbo).
- ____ (1979a), “Praxis artística y base económica”, *Hueso Húmero*, abril-junio, 1: 55-62.
- ____ (1979b), “Artesanías e identidad cultural”, en AA.VV. (1979: 37-54).
- ____ (1981), “Conflictos de identidad en la cultura popular. Bases para una política artesanal en América Latina”, *Revista Mexicana de Sociología*, 43, 2: 713-726.
- ____ [1981] (2010), “Del mercado a la boutique: los cambios estéticos de las artesanías en el capitalismo”, en Sierra Maya (2010: 179-200).
- ____ (1982a), “¿Fiestas populares o espectáculos para turistas?”, *Plural*, 126: 40-51.
- ____ (1982b), *Las culturas populares en el capitalismo* (La Habana: Ediciones Casa de las Américas).
- ____ (1983), “¿De qué estamos hablando cuando hablamos de lo popular?”, en AA.VV. (1983: 21-37).

- ____ (1984a), “Investigación y política artesanal: propuestas metodológicas”, *Boletín de Antropología Americana*, 9: 127-134.
- ____ (1984b), “Cultura y organización popular. Gramsci con Bourdieu”, *Cuadernos Políticos*, 38: 75-82.
- ____ (1987a), “Cultura de élite, masiva y popular. El fin de una clasificación”, en Eder y Sáenz González (1987: 123-131).
- ____ (1987b), “Ni folklórico, ni masivo ¿qué es lo popular?”, *Diálogos de la Comunicación*, 17: 1-8.
- ____ (1988), “La crisis teórica en la investigación sobre cultura popular”, *Teoría e investigación en la antropología social mexicana*, 160: 59-96.
- ____ (1989), “El debate posmoderno en Iberoamérica”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 463: 79-92.
- ____ (1990), *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (México D.F.: Grijalbo).
- GARCÍA CANCLINI, Néstor y VILLALOBOS, Amparo (1985), *Máscaras, danzas y fiestas de Michoacán* (Michoacán: Comité Editorial del Gobierno de Michoacán).
- GIARDINELLI, Mempo y BERNETTI, Jorge (2003), *México: el exilio que hemos vivido. Memoria del exilio argentino en México durante la dictadura 1976-1983* (Bernal: UNQ).
- HÍJAR SERRANO, Alberto (comp.) (2007a), *Frentes, coaliciones y talleres: grupos visuales en México en el siglo XX* (Ciudad de México: Casa Juan Pablos).
- ____ (2007b), “Presentación”, en Híjar Serrano (2007a: 9-28).
- ILLADES, Carlos (2012), *La inteligencia rebelde. La izquierda en el debate público en México 1968- 1989* (Ciudad de México: Océano).
- ____ (2017), *El futuro es nuestro. Historia de la izquierda en México* (Ciudad de México: Océano).
- LAHIRE, Bernard (ed.) (2005), *El trabajo sociológico de Pierre Bourdieu* (Ciudad de México: Siglo XXI).
- MANRIQUE, Jorge (dir.) [1975] (1979a), *La dicotomía entre arte culto y arte popular* (México D. F.: UNAM).
- ____ [1975] (1979b) “Prólogo”, en Manrique (1979a: 5-10)
- MARGULIS, Mario (1982), “La cultura popular”, en Colombres (1982: 41-65).
- MONSIVÁIS, Carlos (1987), *Entrada libre. Crónicas de una sociedad que se organiza* (Distrito Federal: Era).
- MARTÍNEZ PEÑALOZA, Porfirio (1977), *Arte popular y artesanías artísticas en México* (México D.F.: Jus).
- NOVELO, Victoria (1976), *Artesanías y capitalismo en México* (México D.F.: INAH).
- ____ (dir.) (1999a), *Historia y cultura obrera* (México D.F.: CIESAS-Instituto de Investigaciones Mora).
- ____ (1999b), “Introducción”, en Novelo (1999a: 7-28).
- PEDROSA, Mario [1975] (1979), “Arte culto y arte popular”, en Manrique (1979a: 89-104).
- REGUILLO, Rossana (1996), *La construcción simbólica de la ciudad. Sociedad, desastre, comunicación* (México D.F.: Universidad Iberoamericana/ITESO).
- RUBÍN DE LA BORBOLLA, Daniel (1974), *Arte popular mexicano* (México D.F.: FCE).
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo (1977), *Sobre arte y revolución* (México D.F.: Grijalbo).
- SIERRA MAYA, Alberto (comp.) (2010), *Memorias del Primer coloquio latinoamericano sobre arte no-objetual y arte urbano* (Medellín: Museo de Antioquia/Museo de Arte Moderno).
- SORÁ, Gustavo (2017), *Editar desde la izquierda en América Latina* (Buenos Aires: Siglo XXI).
- STAVENHAGEN, Rodolfo [1979] (1982), “La cultura popular y la creación intelectual”, en Colombres (1982: 21-39).
- SZNAJDER, Mario y RONIGER, Luis (2013), *La política del destierro y el exilio en América Latina* (Buenos Aires: FCE).
- TRABA, Marta [1975] (1979), “Relaciones actuales entre arte popular y arte culto”, en Manrique (1979a: 57-77).
- ULANOVSKY, Carlos (2001), *Seamos felices mientras estamos aquí: crónicas de exilio* (Buenos Aires: Sudamericana).
- YANKELEVICH, Pablo (2010), *Ráfagas de un exilio. Argentinos en México, 1974-1983* (Buenos Aires: FCE).
- ____ (2016), “Para quienes veníamos de la frontera entre la vida y la muerte, México fue un territorio de absoluta libertad”, en Alonso Coratella (2016).
- YANKELEVICH, Pablo y JENSEN, Silvina (eds.) (2007), *Exilios. Destinos y experiencias bajo la dictadura militar* (Buenos Aires: Libros del Zorzal).