

triz mítica, descubren que el mercado los dispersa y resemantiza al venderlos en países distintos, a consumidores heterogéneos. Al artista le quedan a veces las copias, o las diapositivas, y algún día un museo tal vez reúna varios de esos cuadros, según la revalorización que experimentaron, en una muestra en que un orden nuevo borrará la enunciación «original» del pintor. Al artesano le queda la posibilidad de repetir piezas semejantes, o ir a verlas —seriadas en un orden y un discurso que no son los suyos— en el museo de arte popular o en libros para turistas.

Algo equivalente ocurre en el mercado político. Los bienes ideológicos que se intercambian, las posiciones desde las cuales se les apropia y defiende, se parecen cada vez más en todos los países. Los antiguos perfiles nacionalistas, o al menos nacionales, de las fuerzas políticas se han ido diluyendo en alineamientos generados por desafíos comunes (deuda externa, recesión, reconversión industrial) y por las «salidas» propuestas por las grandes corrientes internacionales: neoconservadorismo, socialdemocracia, socialcomunismo. Esto es así aún en México, que a partir de su revolución construyó un nacionalismo político y cultural más sólido, y que logró darle mayor continuidad que en otros países gracias a la estabilidad de su sistema político y las redes de poder simbólico que lo sostuvieron.

Sin libreto ni autor, la cultura visual y la cultura política posmodernas son testimonios de la discontinuidad del mundo y de los sujetos, la copresencia —melancólica o paródica, según el ánimo— de variaciones que el mercado auspicia para renovar las ventas, y que las tendencias políticas ensayan... ¿para qué?

No hay una sola respuesta. Baudrillard decía que «en una civilización técnica de abstracción operatoria, donde ni las máquinas ni los objetos domésticos requieren apenas otra cosa que un gestual de control», el arte moderno «tiene ante todo como función salvar el momento gestual, la intervención del sujeto entero. Es la parte de nosotros deshecha por el hábito técnico lo que el arte conjura en lo gestual puro del arte de pintar y en su aparente libertad». <sup>12</sup>

Otros rehusan por motivos estéticos o socioculturales o políticos este manierismo de la inauguración inacabable. Aunque no vinculen ya su trabajo a la lucha por un nuevo orden total impracticable, quieren repensar en las obras fragmentos del patrimonio de su grupo. Pienso en Toledo reelaborando el bestiario erótico zapateco del sur de México, con un estilo que cruza su saber indígena y su participación en el arte contemporáneo. Me acuerdo de los argentinos Paternostro y Puente, del colombiano Ramírez Villamizar, que reorganizan su austero geometrismo para experimentar con los diseños precolombinos otras imágenes, ni repetitivas ni folklorizantes. Y también de la apropiación heterodoxa, la resemantización de mensajes masivos hecha por movimientos populares urbanos, que entre otros ejemplos tiene en México la creación del personaje «Superbarrio», defensor de los inquilinos pobres y parodia a la vez de Superman, los usos comerciales de la lucha libre y últimamente de la incredibilidad del gobierno al proponerlo como candidato a presidente y hacerlo participar en la campaña electoral. <sup>13</sup>

<sup>12</sup> Ídem, p. 116.

<sup>13</sup> *Sobre las manifestaciones culturales de estos nuevos movimientos sociales, véase el libro de Carlos Monsiváis, Entrada libre (crónicas de la sociedad que se organiza), México, ERA, 1987.*

Todos ellos se oponen a la función social más extendida de los medios masivos, que sería, según Lyotard, fortalecer un cierto orden reconocible del mundo, revitalizar el realismo y «preservar a las conciencias de la duda». Convergen con el teórico del posmodernismo al pensar que la tarea del arte consiste, en medio de esas fáciles certezas, en interrogarse sobre las condiciones en que construimos lo real.<sup>14</sup>

No veo en esos pintores, escultores y artistas populares la voluntad teológica de inventar o imponer un sentido al mundo. Pero tampoco el nihilismo abismado de Andy Warhol, Rauschenberg y tantos practicantes del *bad painting* y la transvanguardia. Su crítica al genio artístico, y en algunos al subjetivismo elitista, no les impide advertir que están surgiendo otras formas de subjetividad a cargo de nuevos actores sociales (o no tan nuevos), que ya no son exclusivamente blancos, occidentales y varones. Despojados de cualquier ilusión totalizadora o mesiánica, estos artistas mantienen una tensa relación interrogativa con sociedades, o fragmentos de ellas, donde creen ver movimientos socioculturales vivos, utopías practicables.

Sé qué angosto es el uso de estas palabras entre los precipicios dejados por los derrumbes de tantas tradiciones y modernidades. Pero ciertos trabajos de artistas y de productores populares nos permiten pensar que el tema de las utopías y de los proyectos históricos no está clausurado. Algunos entendemos que la caída de los grandes relatos totalizadores no elimina la búsqueda crítica del sentido —o mejor de los sentidos— en la articulación de las tradiciones y la modernidad. Y que la renovación en el tratamiento de esta cuestión debe partir del reconocimiento de la pluralidad semántica, que se da no sólo en el arte culto y el popular sino en sus entrecruzamientos inevitables y en su interacción con la simbólica masiva.

### Crítica del «evolucionismo» posmoderno

¿Cómo reformular, en este contexto, las nociones de tradición, modernidad y posmodernidad? Así como el evolucionismo modernizador y sus representantes culturales pensaron, equivocadamente, las relaciones entre tradición y modernidad en términos de ruptura y sucesión, hoy existe la tentación de ver lo posmoderno como una nueva tendencia que reemplazaría lo tradicional y lo moderno. Esto no corresponde al carácter internacional de lo posmoderno ni, menos aún, a su modo de realizarse en América Latina.

Más que una discontinuidad respecto de lo moderno, la posmodernidad —afirman varios autores: Jameson, Huyssen— es una reorganización de los vínculos internos y de su conexión con las tradiciones. El posmodernismo no es un nuevo paradigma, sino un tipo peculiar de trabajo sobre las ruinas de la modernidad, saqueando su léxico, agregándole imágenes premodernas y modernas. Lo moderno persiste en usos sociales posmodernos del arte: la publicidad, el diseño de tapas de discos, de muebles, de vidrieras. En vez de reemplazar a la modernidad, lo posmoderno viene a desdibujar la línea que separaba lo moderno «culto» de la sensibilidad masiva y cotidiana.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Jean-François Lyotard. *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Barcelona. Gedisa. 1987.

<sup>15</sup> Andreas Huyssen. «Guía del postmodernismo». Punto de vista, año X, n.º 29, abril-junio de 1987. páginas XVIII y XXXVIII. Originalmente fue publicado en *New German Critique*, n.º 33, otoño de 1984.

Entre nosotros lo posmoderno tampoco aparece como una *tendencia* que venga a sustituir al arte moderno, como lo creen las transvanguardias. Ni al arte popular tradicional, según insisten algunos tecnócratas modernizadores. Es más bien una *situación* compleja del desarrollo cultural, un proceso de transformación. Su núcleo es un reordenamiento de los principios que regían el arte culto, el popular, y la oposición entre ellos, cuando funcionaban como estructuras separadas.

Pero ¿es posible seguir hablando de cultura popular en esta situación posmoderna? ¿Cómo definirla? En este fin de siglo en que se arruinan los relatos y los dispositivos que parecían preservar los orígenes de la cultura tradicional, lo popular no puede ser definido por una esencia ahistórica sino por la posición sociocultural de los productores y los usuarios. En consecuencia, cae también el criterio de «autenticidad» como garantía de la relación fiel que tendrían ciertos objetos y prácticas con ese origen mítico. Ni en la investigación, ni en la política cultural, es posible reducir lo popular a los bienes y hábitos tradicionales, los que permanecerían «puros», iguales a sí mismos. En los *procesos* culturales (más que en objetos o costumbres) buscaremos lo popular atendiendo más bien a la *representatividad sociocultural* que tienen para los que los producen y actúan en ellos.

Respecto de la investigación, esto implica que el estudio de lo popular no puede restringirse a analizar aisladamente la producción preindustrial y el consumo premasivo. Es preciso incluir, además de los bienes artesanales y sus usos tradicionales, las relaciones modernas en que se insertan y el proceso de su reelaboración: el sentido sociocultural presente de las artesanías no está fijado de una vez para siempre por las tradiciones de las etnias o los campesinos que las producen; se reformula en su circulación y su consumo, al pasar por mercados rurales y urbanos, por tiendas y museos, al ser apropiado desde códigos y hábitos diversos por otros grupos.

Además, surge otro tipo de objetos y costumbres que no tienen los rasgos clásicamente valorados por el folklóre, pero dan a los sectores populares signos de identificación. La mayor parte de los bienes y mensajes culturales que circulan hoy por las ciudades y aun por muchas regiones consideradas folklóricas no son producidos manual o artesanalmente, ni son exclusivamente 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 educativas o de programas comunicacionales masivos. Aun la investigación folklórica debería trabajar con las vías difusas y dispersas en que lo tradicional persiste en formas artesanales de vestir y vivir, de decorar centros históricos y barrios antiguos o se transforma en los modos de microcomunicación que intervienen artesanalmente en la cultura masiva: comentarios familiares y barriales de telenovelas, usos irónicos de canciones y *slogans* publicitarios en coplas políticas y en grafitis.

Del mismo modo, *la política cultural* no se encerrará en el rescate y la conservación, no tendrá por única tarea guardar en museos y libros la memoria de lo que se desvanece. Deberá intervenir en los procesos actuales en que las clases populares producen y renuevan su cultura propia, en los circuitos macrosociales o masivos en que otros sectores la apropian. Esto significa no ocuparse sólo de las artesanías o las cooperativas de productores, sino de los problemas agrarios, étnicos y ecológicos vinculados. No apoyar



únicamente a quienes preservan la música tradicional de cada región, sino orientar los programas folklóricos radiales y televisivos para que hagan un uso digno del valor estético-cultural de esa música, y también constituir esos programas en ejes de acopio de las tradiciones orales de campesinos y migrantes.<sup>16</sup> Las políticas culturales que beneficien a los sectores populares tienen que incluir a la vez el museo y los medios masivos, la difusión escolar y el mercado.

¿Terminamos entonces sin saber dónde está la cultura popular? A diferencia de aquellos tiempos en que la creación y reproducción de cada cultura estaba ligada a un territorio, hoy la cultura popular —igual que las otras— es a menudo una cultura desterritorializada. Quizá por eso la avanzada de los procesos de reorganización se ve en la frontera de México y EE.UU. De cualquiera de los dos lados, los mexicanos que quieren pasar y los chicanos nostálgicos de su origen, viven saltando todo el tiempo de un código a otro, o más bien en la intersección, en lo intermedio, «en la grieta entre dos mundos». Somos «los que nos fuimos porque no cabíamos, los que aún no llegamos o no sabemos a dónde llegar», dice Guillermo Gómez Peña. «Nuestro sentimiento generacional más hondo es el de la pérdida que surge de la partida»; pero también son lo que han ganado: «una visión de la cultura más experimental, es decir multifocal y tolerante». Ellos mismos ven su situación como síntoma de la «fronterización del mundo»<sup>17</sup>, del cruce de repertorios múltiples y la utilización combinada de vías de comunicación heterogéneas. Para vencer la marginalidad, los artistas diversifican sus formatos y sus públicos, usan desde las revistas de gran tiraje y la T.V. hasta el arte-correo y el *poster*. Sugieren que hay una posibilidad de hallar un nuevo territorio y recontextualizarse: consiste en construir un espacio común entre todos los desarraigados y sincréticos, los que

trazando caminos andamos  
entre barrios & mentes  
con los sucios pinceles de la memoria  
aaahhh —she sighs  
my proletarian memory  
my subemployed fingers  
my pre-Columbian torso  
my postmodern vagina  
she faints into the mirror<sup>18</sup>

Néstor García Canclini

<sup>16</sup> José Antonio Llorens, «Situación de la tradición oral como parte del patrimonio cultural», *Varios*, Patrimonio cultural del Perú, Lima, Fomciencias, p. 135.

<sup>17</sup> Guillermo Gómez-Peña, «Wacha ese border, son», La jornada semanal, México, 25-10-87, pp. 3-5.

<sup>18</sup> G. Gómez-Peña, «Califas, poema borderizado», La Jornada Libros, 20-6-87, p. 4.