

Americano, que la OEA elaboró en 1970 con algunos de los principales especialistas del continente. Allí leemos que el folklore, definido como la cultura tradicional, de carácter oral, base de la identidad y el patrimonio, estaría viviendo «el proceso final de desaparición» frente al avance de los medios masivos y el «progreso moderno». La política cultural sólo podría «conservar» y «rescatar», hacer melancólicos museos y concursos de estímulo.

Sabemos que la expansión modernizadora no logró borrar el folklore. Las investigaciones sobre artesanías muestran el crecimiento del número de artesanos y del volumen de la producción. En Perú, las estimaciones de 1977-78 hablan de 700.000 productores, cuya mayor concentración no está en las zonas de bajo desarrollo económico sino en la ciudad de Lima: el 29%⁸. México, que lleva cincuenta años de intensa industrialización, cuenta con el mayor número de artesanos del continente: seis millones. No es posible entender por qué se sigue incrementando el número de artesanías, no por qué el Estado multiplica los organismos para fomentar un tipo de trabajo que, ocupando a un 28% de la población económicamente activa, apenas representa el 0.1% del producto nacional bruto y del 2 al 3% de las exportaciones del país, si lo vemos como simple supervivencia atávica de tradiciones enfrentadas a la modernidad.⁹

Una de las principales explicaciones de este incremento, dada tanto por autores del área andina como mesoamericana, es que las deficiencias de la explotación agraria y el empobrecimiento relativo de los productos del campo impulsan a muchos pueblos a buscar en la venta de artesanías la elevación de sus ingresos. Si bien es cierto que en algunas regiones la incorporación de fuerza de trabajo campesina a la agroindustria y las fábricas han reducido la producción artesanal, existen a la inversa pueblos que nunca habían hecho artesanías, o sólo las hacían para autoconsumo, y en las últimas décadas recurren a ellas para sobrellevar la crisis. La desocupación es otra de las razones por las que está aumentando el trabajo artesanal, tanto en el campo como en las ciudades, trasladando a este tipo de producción incluso a jóvenes procedentes de sectores socioeconómicos que nunca se ocupaban de esta rama.

Un segundo impulso viene del mercado capitalista, que suele analizarse como si su única tendencia fuera homogeneizar el consumo y reemplazar artesanías por bienes industriales. Hay que decir que para expandirse busca también abarcar a aquellos sectores que resisten este consumo uniforme o encuentran dificultades para participar en él. Con este fin, debe diversificar su producción y utilizar los diseños tradicionales, las artesanías y la música folklórica, que siguen atrayendo a indígenas, campesinos, grandes masas de migrantes y aun a nuevos grupos, como intelectuales, estudiantes y artistas. Más allá de las variadas motivaciones de cada sector —afirmar su identidad, marcar una definición política nacional-popular o la distinción de un gusto refinado con arraigo tradicional— lo cierto es que esta ampliación del mercado contribuye a extender el folklore.¹⁰

⁸ Mirko Lauer, *Crítica de la artesanía. Plástica y sociedad en los Andes peruanos*, Lima, DESCO, 1982.

⁹ Néstor García Canclini, *Las culturas populares en el capitalismo*, México, Nueva Imagen, 1982.

¹⁰ Sugerimos consultar sobre este tema los libros de Nelson H. Gaburn, *Ethnic and tourist Arts*, Berkeley, Universidad de California, 1976; Victoria Novelo, *Artesanías y capitalismo en México*, México, SEP-

Por discutible que nos parezca la reorientación comercial de este proceso, es innegable que gran parte del crecimiento y la difusión de las culturas tradicionales se debe a la promoción de las industrias del disco, los festivales de danza, las ferias que incluyen artesanías, y, por supuesto, a su divulgación por los medios masivos. La comunicación radial y televisiva amplificó a escala nacional e internacional músicas de repercusión local, por ejemplo el vals criollo y la chicha peruanos. En otros casos, colaboró para el resurgimiento de formas tradicionales declinantes, como ocurrió en Brasil hace unos años con la música nordestina y ahora con las canciones gauchas, en la Argentina con el chamamé y en México con los corridos revolucionarios y las músicas folklóricas regionales incorporadas al repertorio de quienes promueven la nueva canción urbana.

En tercer lugar, varios Estados latinoamericanos se vienen ocupando en las últimas décadas de promover la producción folklórica (créditos a artesanos, becas y subsidios, concursos, etc.), su conservación, comercialización y difusión (museos, libros, circuitos de venta y salas de espectáculos populares), con una intensidad y una extensión sin precedentes. Hay diversas motivaciones: crear empleos que disminuyan la desocupación y el éxodo del campo a las ciudades, fomentar la exportación de bienes tradicionales, atraer al turismo, aprovechar el prestigio histórico y popular del folklore para cimentar la hegemonía y la unidad nacional bajo la forma de un patrimonio que parece trascender las divisiones entre clases y etnias.

Pero todas estas utilizaciones del folklore serían imposibles sin un hecho básico: la continuidad en la producción cultural de artesanos, músicos, danzantes y poetas populares, interesados en mantener su herencia y renovarla. La preservación de estas formas de vida, de organización y pensamiento se explica por razones culturales, pero también, como dijimos, por intereses económicos (sobrevivir o aumentar sus ingresos). Las políticas culturales debieran tomar en cuenta, entonces, las múltiples funciones materiales y simbólicas del folklore, y no sólo, como ocurre con frecuencia, la protección artística de sus productos. El problema no se reduce a conservar y rescatar tradiciones supuestamente inalteradas. Ahora se trata de preguntarnos cómo se está transformando el folklore, cómo interactúa con los agentes de la modernidad, circula entre ellos, se entremezcla, y si todavía podemos denominar a esos bienes y mensajes «cultura popular».

3. *Dos conclusiones provisionales.* Las supuestas muertes del arte culto y del popular no son tales cuando empezamos a admitir que ambos se han desarrollado transformándose. Parte de ese cambio consiste en que ya no configuran bloques compactos homogéneos, con contornos definitivos (si es que en América Latina alguna vez los tuvieron). Las tradiciones de producción y circulación de bienes simbólicos que agrupamos bajo los mimbretes de culto y popular son procesos dinámicos que tienden a convertirse en dimensiones internas de una cultura visual, literaria y musical generalizada. Esta cultura se unifica por la homogeneización industrial y masiva del mercado simbólico, pero la tendencia a la uniformidad coexiste con las diversas identidades en que se reconocen los sujetos sociales, se apropian de lenguajes heteróclitos, siguen manifestando sus có-

digos de representación y sus estilos narrativos. En las sociedades contemporáneas la cultura se forma interdiscursivamente a partir de textos o sistemas de imágenes tradicionales y modernos. La heterogeneidad es una necesidad constitutiva de la cultura actual que aspira a poseer una hegemonía extensa.

Posmodernidad: ¿la clausura del sentido?

La cultura posmoderna es la escenificación de una doble pérdida: del libreto y del autor. La desaparición del libreto quiere decir que ya no existen los grandes relatos que ordenaban y jerarquizaban los períodos del patrimonio, la vegetación de las obras cultas y populares en las que las sociedades y las clases se reconocían y consagraban sus virtudes. Por eso en la pintura y la artesanía recientes —casas de citas— un mismo cuadro es a la vez hiperrealista, impresionista y pop, un retablo o una máscara combinan iconos tradicionales con lo que vemos en la T.V. El posmodernismo no es un estilo sino la copresencia tumultuosa de todos, el lugar donde los capítulos de la historia del arte y del folklore se cruzan.

El otro intento moderno de refundar la historia fue la subjetividad del autor. Hoy pensamos que la exaltación narcisista del pintor o el cineasta que quieren hacer de su gestualidad el acto fundador del mundo es la parodia pseudolaica de Dios. No creemos al artista que quiere erigirse en gramático ilustre, dispuesto a legislar la nueva sintaxis del mundo. Con la ayuda de los historiadores del arte, quiso convencernos de que el período rosa sucede al azul, o el de las manzanas al de los bosques, que habría una progresión del impresionismo al futurismo, al cubismo, al surrealismo, etc. En América Latina, supusimos que las vanguardias de posguerra eran la superación del realismo socialista exaltado por la escuela muralista mexicana y los variados telurismos de otros países; luego, nos pareció que las vanguardias experimentales eran reemplazadas por la visualidad heroica, comprometida, de los sesenta y los setenta.

El vértigo frenético de las vanguardias estéticas y el juego de sustituciones del mercado, en que todo es intercambiable, quitó verosimilitud a las pretensiones fundadoras de la gestualidad. El arte moderno, que ya no podía ser representación literal de un orden mundano deshecho, tampoco puede ser hoy lo que Baudrillard sostenía en uno de sus primeros textos: «literalidad del gestual de la creación» (manchas, chorreados), repetición incesante del comienzo, como Rauschenberg, entregado a la obsesión de reiniciar muchas veces la misma tela, rasgo por rasgo.¹¹ Ni tampoco metáfora de la gestualidad política que soñaba con cambios totales e inmediatos. El mercado artístico, la reorganización de la vida simbólica urbana generada por las industrias culturales y la fatiga del voluntarismo político se combinan para volver inverosímil todo intento de hacer del arte culto o del folklore la proclamación del poder inaugural del artista o de actores sociales prominentes.

La organización de los mercados de arte y artesanías, aunque mantengan diferencias, coinciden en cierto tratamiento de las obras. Tanto el artista que al colgar los cuadros propone un orden de lectura como el artesano que diseña sus piezas siguiendo una ma-

¹¹ *Jean Baudrillard, Crítica de la economía política del signo, Siglo XXI, 1974, pp. 108-120.*