



C A P Í T U L O 4

NÉSTOR GARCÍA CANCLINI Y LA PREGUNTA POR LO POPULAR: ENTRE LO ESTÉTICO, LO ARTÍSTICO Y LO POLÍTICO

Emiliano Sánchez Narvarte

Profesor e Investigador de la Universidad Nacional Tierra del Fuego, Antártida e Islas del Atlántico Sur.

INTRODUCCIÓN

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

Nuestra hipótesis es que en el período histórico propuesto, 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 sobre la conceptualización sobre las culturas populares. Particularmente, 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 productores de conocimiento como portadores de “disposiciones” – en el sentido de Bourdieu ([1992] 2014) –, pero no tanto por su articulación relativamente homogénea según el encadenamiento transferencial de los distintos campos, sino más bien como disposiciones ampliamente heterogéneas: vinculadas no sólo a lo académico, sino también a redes culturales, 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, sin necesidad ni teleología, al campo de preguntas de la comunicación y la antropología, a los estudios de las culturas urbanas y de las juventudes.

Nos interesa, en este sentido, analizar su trayectoria en un período preciso (1976-1990), desde una perspectiva que lo piense como un agente portador de disposiciones y competencias “plurales” en los términos propuestos por Bernard Lahire¹. 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 política e intelectual. Seguir el itinerario de García Canclini es, en este sentido, un mirador privilegiado para estudiar una diversidad de debates que atravesaron a las ciencias sociales latinoamericanas durante esos años. El valor epistemológico del concepto de itinerario intelectual reside en entenderlo no como un valor en sí mismo, sino como una “puerta de entrada”² para poner de relieve la obra de García Canclini en relación con intelectuales, políticos, artistas, científicos y museólogos que participaron en intensos 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.

En términos metodológicos, realizamos análisis documental, entrevistas y relevamiento de obras y documentos, tras realizar dos estancias de investigación posdoctoral en la Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Iztapalapa³. En la primera de ellas se efectuó trabajo de campo y entrevistas en profundidad a intelectuales y académicos del campo cultural, artístico y antropológico mexicano. En la segunda estancia, además de entrevistas, se realizó trabajo de archivo en la Hemeroteca Nacional y en la Biblioteca Nacional de México, en la Biblioteca Central de la UNAM, en la Biblioteca del Museo de Antropología, en la Biblioteca del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, en la Biblioteca de la ENAH, en el Centro Documental de la UAM-Iztapalapa y en los Centros de Documentación del Museo de Arte Contemporáneo de la UNAM y del Museo de Arte Carrillo Gil.

En un sentido más amplio, se considera que la perspectiva desplegada en el capítulo se propone 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 con la producción de conocimiento. Desde estas coordenadas, indagaremos ya no solo 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 LAHIRE, 2005, p. 163.

² SORÁ, 2017, p. 23.

³ La primera estancia fue realizada en el período febrero-marzo del año 2022 y la segunda estancia en el período octubre del 2022-marzo 2023.

ANTECEDENTES

Las producciones sobre la obra y el pensamiento de Néstor García Canclini son tan amplias y variadas como desiguales en sus aportes, según las disciplinas desde las cuales son leídas sus problematizaciones. A partir de un análisis conceptual, Perón Loureiro (2015) destaca que las “inquietudes interdisciplinarias” de García Canclini motivaron sus reflexiones sobre la antropología a partir de la teoría y la crítica literaria. Los trabajos de García Canclini vinculados a las relaciones entre arte y política en Argentina son considerados por Giunta ([2001] 2015) como un punto de partida ineludible para analizar la relación entre vanguardias artísticas y cultura popular. En un sentido análogo, otros trabajos retoman las reflexiones de García Canclini sobre los movimientos artísticos en procesos de radicalización entre finales de la década del sesenta y mediados de los setenta en Argentina y América Latina⁴.

Entre los estudios relativos a la producción artística en el período que nos proponemos investigar, abundan exploraciones generales que si bien no estudian específicamente las contribuciones de García Canclini, reconocen en su obra aportes centrales a la renovación teórica del campo y nos permiten trazar un mapa más amplio de agentes, temas y problemas⁵.

Desde los estudios en comunicación y cultura contamos con aportes que han abordado el carácter “multidisciplinar” de la obra de García Canclini⁶. Una serie de investigaciones hizo énfasis en que sus estudios acerca de las culturas subalternas en México, movilizaron la emergencia de nuevas preguntas en torno a los intercambios entre “lo popular y lo masivo” y la renovación de la teoría cultural latinoamericana⁷. En este proceso de “repunte de la renovación desde la cultura”, Torrico Villanueva sostiene que el trabajo de García Canclini tiene la potencialidad de subrayar “la inseparabilidad de comunicación y cultura por ser ambas procesos de significación”. Y además, sostiene el teórico boliviano, aplica conceptos como los de “producción, circulación y consumo para la comprensión de la comunicación y la cultura”⁸.

En ese contexto de los años ochenta, tanto García Canclini como Jesús Martín-Barbero y Beatriz Sarlo, entre otros, se instituyeron como las figuras más “destacadas” de los “estudios culturales latinoamericanos”⁹. Algunos trabajos coinciden en que las obras de García Canclini de finales de los años ochenta y principios de los

⁴ LONGONI y MESTMAN, [2002] 2013; ABARCA, 2011; DOLINKO y PLANTE, 2014; LONGONI, 2014; VINDEL, 2014.

⁵ Nos referimos a los estudios de MORAIS (1990 y 1997), AMARAL (2003), MOSQUERA (2001a, 2001b, 2003, 2010, 2012), SERVIDDIO (2010 y 2012), RICHARD (1987, 2007 y 2014), OLIVAR GRATEROL (2012), SUÁREZ et al. (2015), GIUNTA (2014 y 2018), GARCÍA MAIDANA (2018), BUGNONE et al. (2020) y MARI (2022).

⁶ NIVÓN, 2012; GREELEY, 2018.

⁷ FUENTES NAVARRO, 1992; GRIMSON y VARELA, 1999; MORAÑA, 2000; MARTÍN-BARBERO, 2002; MATO, 2005; LOBO, 2006; RICHARD, 2010; GRIMSON, 2017; PARRA, 2017; ALABARCES, 2021.

⁸ TORRICO VILLANUEVA, 2016, p. 184-185, destacado en el original.

⁹ PERON LOUREIRO, 2009; SZURMUK y MCKEE, 2009; REGUILLO, 2011; BUENO, 2017.

noventa, son representativas de los desplazamientos teóricos y metodológicos que se experimentaron en el campo de los estudios culturales latinoamericanos: las ideas mismas de recepción y consumo en clave de “diferencia cultural”, abrieron la investigación a una diversidad de sujetos, tradiciones culturales y prácticas sociales populares¹⁰.

Trabajos recientes como el de Mijail Mitrovic (2022), presentan avances oportunos en la interrogación sobre lo popular en la obra de García Canclini. Fundamentalmente, al poner en relación la toma de posición del autor de *Cortázar: una antropología poética* (1968) y *Vanguardias artísticas y cultura popular* (1973), en una trama más amplia de discusiones teóricas. No obstante al seguir parcialmente su aporte conceptual –aislado de las precisas condiciones sociales de producción de las ideas – pasa por alto trabajos claves de las elaboraciones García Canclini, como así también las múltiples discusiones que sobre “lo popular” se daban en la pluralidad de contextos en Argentina primero y en México después, que obligan a resituar los conceptos y las ideas en campos específicos para comprender su intertextualidad. El artículo de Mitrovic es un trabajo relevante que, a pesar de su título teleológico –“del marxismo gramsciano al posmodernismo progresista” que anticipa una conclusión antes que a interpretar un proceso –, aporta más a comprender los reposicionamientos de una franja de la intelectualidad de las ciencias sociales latinoamericanas respecto al marxismo¹¹, que a arrojar luz sobre la idea de lo popular en García Canclini. Por último, el mismo sentido de lo popular tomado en plural debe ser interrogado a la luz de las reconfiguraciones intelectuales, políticas y culturales a escala nacional, en particular con la irrupción del Partido Revolucionario Democrático (PRD), en un contexto de desconcierto de los tradicionales partidos de izquierda locales (ANGUIANO, 2019).

TEORÍA Y PRÁCTICA DE UN ARTE POPULAR

Néstor García Canclini se exilió a México junto a su familia en 1976, en años de intensos movimientos exiliares de intelectuales, académicos y militantes políticos a países latinoamericanos y europeos producto de la represión de la Dictadura Militar en Argentina (1976-1983)¹². En México, 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 Pereyra¹³, logró a los pocos meses de su llegada, insertarse en espacios académicos locales.

De todos modos, y 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

¹⁰ RIVADENEIRA, 1997; PICCINI, 2000; LOBO, 2005; ORTEGA VILLA, 2009; MORAGAS SPÁ, 2011; PULLEIRO, 2015.

¹¹ MITROVIC, 2022, p. 163.

¹² ULANOVSKY, 2001; GIARDINELLI y BERNETTI, 2003; YANKELEVICK y JENSEN, 2007; GAGO, 2012; YANKELEVICH, 2010 y 2016; SZNAJDER y RONIGER, 2013; ZAROWSKY, 2015; ALONSO CORATELLA, 2016.

¹³ GARCÍA CANCLINI, Néstor. Entrevista concedida al autor. Ciudad de México, 12 de marzo de 2022.

oscilaba entre una diplomacia internacional ejemplar y una intensa represión interna selectiva. Carlos Illades plantea que “las matanzas del Jueves de Corpus”, el 10 de junio de 1971¹⁴, 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 León¹⁵. En esos mismos años, tal como lo interpreta el historiador Barry Carr ([1982] 1996), se había desarrollado 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”¹⁶. Complementariamente, un grupo importante de sindicatos vinculados a la industria automotriz, la educación, la manufactura y la metalurgia, la aviación y las telecomunicaciones, habían agudizado los antagonismos y desde 1975 se había dado un proceso radicalización política de movimientos revolucionarios urbanos y campesinos a escala nacional. Según la investigadora Laura Castellanos, 1977 fue el año más “cruento en la historia de la guerrilla urbana en México”, en el que se produjeron “muertes y desapariciones forzadas, principalmente en el Distrito Federal, Guadalajara y Culiacán”¹⁷. Bartra sostiene que producto de la represión entre los movimientos campesinos, se habían triplicado los asesinatos entre 1976 y 1977. Durante 1978, seguía el investigador, habían sido “asesinados, en promedio, veinte campesinos cada mes”¹⁸.

En esa intensa y conflictiva trama, la posibilidad de García Canclini de incorporarse al campo académico se dio rápidamente y por múltiples razones; en principio, llegaba con un importante capital cultural adquirido: Doctor en Filosofía por la Universidad Nacional de La Plata (1975), pronto a defender su tesis doctoral –dirigido por Paul Ricoeur – en la Universidad de Nanterre (París-X).¹⁹ Ya había publicado en revistas culturales locales, como *Cuadernos Americanos* y en otras publicaciones latinoamericanas prestigiosas, como en *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 ciudad²⁰. Fue un momento, en la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH), de una “intensa renovación

¹⁴ Según cifras no oficiales, se asesinaron a cerca de 250 estudiantes. Una aproximación desde la cinematografía a estos hechos puede observarse en el largometraje mexicano *Roma* (2018), dirigido por Alfonso Cuarón.

¹⁵ ILLADES, 2012, p. 123.

¹⁶ CARR ([1982] 1996, p. 229.

¹⁷ CASTELLANOS, 2016, p. 365.

¹⁸ BARTRA, 1985, p. 140.

¹⁹ Una beca del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), le había permitido a García Canclini cursar el doctorado en París entre 1969 y 1970.

²⁰ ROSAS MANTECÓN, Ana. Entrevista concedida al autor. Ciudad de México, 4 de marzo de 2022.

de la planta de profesores, de perspectivas teóricas y marcos interpretativos²¹ que habilitó, 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”. Raúl Nieto Callejas, por entonces estudiante de antropología, sostiene que la ENAH “estaba atravesaba por un debate político e intelectual de gran efervescencia en el que realizar trabajo de campo era acompañar a las organizaciones campesinas luchando”.

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 política 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 estéticas²². Entre ellos, se encontraban Arte Acá, 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– experimentaban colectivamente y 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.²³ 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 Vázquez²⁴ planteaba si era posible que las dos vanguardias, en lugar de excluirse, “se buscaran y se necesitaran mutuamente”: 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”. 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 artes²⁵.

En esos años, la pregunta por una estética popular implicaba, según García Canclini, analizar las condiciones de posibilidad de las *prácticas artísticas populares* sin circunscribirlas a lo artesanal, sino en una trama más amplia de experiencias

²¹ NIETO CALLEJAS, Raúl. Entrevista concedida al autor. Ciudad de México, 7 de marzo de 2022.

²² EDER, 1980, p. III.

²³ Además de Ehrenberg y Grobet, en el grupo participaron Carlos Fink, José Antonio Hernández Amezcuá, Víctor Muñoz Carlos Aguirre, Miguel Ehrenberg y Rowena Morales.

²⁴ SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 1977, p. 14.

²⁵ Idem, p. 71.

vinculadas a las historietas, la moda, la arquitectura, entendidos como espacios que “organizan el gusto, la sensibilidad y lo imaginario”²⁶. 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: la teoría del arte popular 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 Sánchez Vázquez, se distanciaba de las tradiciones teóricas vinculadas a la pregunta por el arte popular en México. El antropólogo De la Borbolla (1974) consideraba que el arte popular tenía que ver con “el espíritu creador de una nación”²⁷, caracterizado por la expresión de cierta “sencillez” y que marcaba uno de los “sustentos firmes de un carácter nacional”. 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 época²⁸. 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. Esa mirada de un arte popular un tanto romatizada 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* (1977), postulaba una idea general 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”²⁹.

Para García Canclini, en cambio, la mirada sobre el arte popular, como dijimos, partía de un posicionamiento a la vez epistemológico y político 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*

²⁶ GARCÍA CANCLINI, 1976, p. 13.

²⁷ DE LA BORBOLLA, 1974, p. 7.

²⁸ Idem, p. 13-15.

²⁹ MARTÍNEZ PEÑALOZA, p. 1977, p. 17.

transformadora. Desde esta clave, observaba una creciente reconfiguración de una serie de prácticas artísticas: ya no pensadas en producir para un “otro popular”, sino en elaboraciones conjuntas entre vanguardias artísticas y sectores populares: en este punto indicaba que se 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”³⁰. 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 la práctica y dirección de Augusto Boal en el Teatro del Oprimido. Los entendía como innovaciones que buscaban superar las distancias entre espectadores y artistas, entre escenario y arte en la 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 y así cambiar las acciones dramáticas y ensayar soluciones.³¹

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 de los sectores populares a la educación 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 Canclini³², producir un nuevo arte popular no se trataba de hacer *lo mismo en otro lado*: no consistía en hacer murales con contenido “revolucionario” en un barrio sino “producir nuevas obras” y transformar y generar “nuevas condiciones socioculturales para producirlo, recibirla, gozarla y entenderlo críticamente”.

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”³³. 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

³⁰ GARCÍA CANCLINI, 1976, p. 15.

³¹ GARCÍA CANCLINI, 1977a, p. 17.

³² GARCÍA CANCLINI, 1977b, p. 6.

³³ GARCÍA CANCLINI, 1977c, p. 72, destacado en el original.

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”: 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 realizaban³⁴.

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 censura³⁵.

El primer trabajo sistemático que García Canclini publicó en México fue *Arte popular y sociedad en América Latina*³⁶. El libro fue muy bien recibido entre la intelectualidad y los artistas en el Distrito Federal. La investigadora e historiadora del arte Rita Eder, recuerda que el trabajo se presentó en el Museo de Arte Moderno que por entonces era un “un lugar realmente importante”, y que la relevancia del trabajo de García Canclini 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”.³⁷ Era un libro que presentaba de modo sistematizado reflexiones y análisis de experiencias sobre el arte popular y que había publicado de manera fragmentaria. 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 reediciones), un libro buscado por especialistas en la materia. En relación con ello, se puede identificar que así como en la política se daba una época de “frentismos”, Alberto Híjar Serrano (2007) denomina a esos años del arte mexicano como un tiempo de organización de “talleres, coaliciones y frentes”. Por entonces, la política adquirió una doble dimensión: lucha por el poder al tiempo

³⁴ Idem, p. 72.

³⁵ Idem, p. 74.

³⁶ GARCÍA CANCLINI, 1977c.

³⁷ EDER, Rita. Entrevista concedida al autor. Ciudad de México, 11 de noviembre de 2022.

de no renunciar a la inclusión de los grupos³⁸ “en los proyectos estatales”. En ese sentido, considera Híjar Serrano, se puede entender lo que ocurrió con los grupos que se postularon “como representantes de México en la X Bienal de Arte Joven en París, en 1977, hasta el punto de ganar su lugar ante la dirección de la Bienal y del Instituto Nacional de Bellas Artes”³⁹.

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”⁴⁰. 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”⁴¹.

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”⁴². 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 y se lo consideraba 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 representaba y satisfacía los deseos colectivos que, al salir de los esquemas represivos burgueses, se volvían prácticas artísticas liberadoras. Por ello, sostenía García Canclini, era un arte que apelaba a la “sensibilidad y la imaginación” popular como a su potencia cognitiva, erótica y de acción política⁴³.

³⁸ Helen Escobedo, escultora, artista plástica y gestora cultural, fue en 1977 comisionada para escoger la representación de México ante la X Bienal 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*.

³⁹ HÍJAR SERRANO, 2007, p. 17.

⁴⁰ GARCÍA CANCLINI, 1977c, p. 50.

⁴¹ Idem, p. 51.

⁴² GARCÍA CANCLINI, 1977c, p. 53.

⁴³ Idem, p. 74.

La toma de posición de García Canclini se distanciaba no solo de perspectivas como las de Rubín de la Borbolla y Porfirio Martínez Peñaloza, sino también de otros críticos con prestigio transnacional, como Marta Traba. En las discusiones promovidas por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, se organizó en 1975 el coloquio internacional “La dicotomía entre arte culto y arte popular”. En la ponencia presentada por la teórica de origen argentino, García Canclini advertía una importante falta de conceptualización del problema y de lectura política de la práctica artística. TRABA⁴⁴ consideraba que dentro de lo popular, su “problema específico” se vinculaba a “lo primitivo”, que se vinculaba al folklore y a las artesanías. En su trabajo se podía advertir, según el teórico argentino, que los artistas populares quedaban reducidos a “lo práctico-pintoresco”, con ciertas dificultades para “pensar un significado diferente al transmitido y usado habitualmente por la comunidad”. El artista “culto”, sostenía Traba, era un agente solitario cuya primera felicidad era la de “satisfacerse y beneficiarse” gracias a su propia creación⁴⁵.

A diferencia de ello, 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. Eran espacios que proponían a sus asistentes – provenientes de las barriadas populares – “objetivar en imágenes” la cultura del pueblo⁴⁶. El teórico argentino entendía que allí se podía 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.

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 Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH), García Canclini recuperaba conceptualmente las propuestas de Brecht y de Walter Benjamin, para plantear que el arte “no sólo *representaba* las relaciones de producción; las *realizaba*”. Más tarde, luego de analizar cómo ello 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

⁴⁴ GARCÍA CANCLINI, 1979, p. 72.

⁴⁵ Idem, p. 72

⁴⁶ GARCÍA CANCLINI, 1977c, p. 207.

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 en México”. Esto, entendemos, lo llevó a nuevas exploraciones y vivencias sumamente novedosas 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 en México. 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. Ello reformulaba las estrategias de distanciamiento entre las clases sociales hacia el plano de la “diferenciación simbólica”⁴⁷. Lo artesanal, desde esta posición teórica, se volvía un mirador clave para observar instancias de rupturas y de reproducción de lo social: la producción artesanal exhibía “las contradicciones del capitalismo” porque era un objeto cultural en el que si bien se ensayaban prácticas y formas de socialización, estas mantenían una autonomía relativa de las demandas de un mercado cada vez más transnacionalizado.

En términos estéticos, en las artesanías se podían observar modalidades de simbolizar historias, creencias e intereses de los productores, como 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”⁴⁸. 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, sosténía García Canclini en un análisis *político* de los problemas teóricos, que se daba en un país como México en el que los usos de y el interés por lo popular había surgido tempranamente: “el sector dirigente surgido de la Revolución de 1910” necesitó de las artesanías para “fortalecer la identidad nacional”. 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”⁴⁹.

Las artesanías se convirtieron, en los 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 como elemento para decorar su departamento en alguna gran

⁴⁷ GARCÍA CANCLINI, 1979a, p. 87.

⁴⁸ GARCÍA CANCLINI, 1981a, p. 716.

⁴⁹ GARCÍA CANCLINI, 1981a, p. 723.

metrópolis norteamericana o europea. En este aspecto, las artesanías articulaban doblemente lo estético y lo económico: no eran capitalistas por su elaboración y diseño pero sí eran insertadas en el capitalismo como mercancía⁵⁰. 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. En su estudio fundamental *Artesanías y capitalismo en México*⁵¹, proponía pensar el carácter constitutivamente mercantil de la artesanía. La artesanía no podía ser pensada, consideraba, como algo homogéneo y opuesto a la definición de la producción industrial, porque “oscurecía” que en las formas de organización del trabajo familiar aparecían, en distintos momentos, modos de estructuración con lógicas capitalistas: 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 manual⁵².

De todos modos, García Canclini no aislabía la artesanía de las relaciones de producción. La persistencia teórica de “seguir el objeto” tenía que ver con indagar en 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 la cultura hegemónica respecto de las subalternas: estrategias de reutilización, descontextualización y resignificación de la artesanía. Este era un proceso mediante el cual, seguía el investigador nacido en La Plata en 1939, la “burguesía” construía su hegemonía en “la organización del espacio, el cambio de contexto y significación de los objetos populares” como un recurso político indispensable para su propia reproducción⁵³.

Consideramos que en ese movimiento se puede identificar una *ambigüedad totalizante* en la estrategia de las clases dominantes: si bien procuraban imponer esquemas económicos y culturales ¿qué hacer entonces con aquello que no se lograba subordinar? Esa diferencia cultural que quedaba por fuera, en los márgenes y que a priori aparecía como ingobernable, era entonces refuncionalizada en relación con las demandas del mercado capitalista. Estos conflictos se podían visualizar en los distintos espacios donde se desplegaba el consumo artesanal. En las fiestividades, como en la zona purépecha de Michoacán (Janitzio, Ihuatzio, Tzintzuntzan) y en la zona serrana (Patamban, Ocumicho y Uruapan), se efectuaba un consumo que se inscribía en las dinámicas de la vida cotidiana, como el uso de vajillas y ropa, o las máscaras para actividades ceremoniales y religiosas. En las tiendas y en las boutiques, por su parte, las artesanías devenían consumo “suntuario” que servía a sectores con

⁵⁰ GARCÍA CANCLINI, [1981b] 2010, p. 181.

⁵¹ NOVELO, 1976.

⁵² Idem, p. 242, el destacado nos pertenece.

⁵³ GARCÍA CANCLINI, 1981b, p. 197.

alto poder adquisitivo para acceder a joyas o a muebles labrados como estrategia de "distinción social". En las casas urbanas, como ya mencionamos, el consumo se reconfiguraba como práctica decorativa o estética con el objetivo de adornar la vivienda, como sucedía prioritariamente con los amates.

Estos procesos, para García Canclini, eran sintomáticos de un proceso de desterritorialización y reterritorialización de los productos culturales y presentaban 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" – en los términos de Raymond Williams, no de García Canclini –, 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 colaboraban 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"⁵⁴. 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"⁵⁵. Los significados no podían atribuirse 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 variables "según los contextos o coyunturas"⁵⁶.

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.

La vía italiana a lo popular

El proyecto de investigación sobre "Artesanías y fiestas populares en México" que García Canclini dirigió en la ENAH duró tres años, entre 1977 y 1980. Ese proceso colectivo de producción de conocimientos se objetivó en el libro *Las culturas populares en el capitalismo* (Ediciones Casa de las Américas, 1982), con el que el académico argentino obtuvo el Premio Casa de Las Américas en 1981 en la categoría

⁵⁴ GARCÍA CANCLINI, 1982a, p. 33.

⁵⁵ Idem, p. 40.

⁵⁶ Idem, p. 51.

“Ensayos”. Tal como García Canclini recuerda retrospectivamente, los objetivos de la investigación eran estudiar las artesanías en sí, 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”.⁵⁷ Más de una decena de viajes constituyeron los períodos de trabajo de campo junto a colegas y estudiantes de la Maestría en Antropología Social. En la trama intelectual de la Escuela de Antropología tenía una notable presencia la perspectiva teórica de los historiadores marxistas británicos y norteamericanos como Perry Anderson, Edward Thompson, Gareth Stedman Jones y Eric Hobsbawm, como también antropólogos italianos como Vittorio Lanternari y Alberto Cirese. Según Victoria Novelo, las visitas a México a principios de los setenta de Hobsbawm y de John Womack, a dictar un ciclo de conferencias al Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS), habían sido muy importantes para la convergencia entre marxismo y antropología. Womack, de hecho, había realizado investigaciones sobre la clase obrera de Veracruz. Los viajes y las visitas de ambos permitieron formar jóvenes investigadores, instaurar una *tradición intelectual* y dejar “largas listas de bibliografías hasta entonces no traducidas al español sobre lo que se conocía desde los años sesenta como *historia social*”⁵⁸. La pregunta por lo popular en relación con la tradición de los estudios de la clase obrera, había cobrado, por entonces, otra dimensión, importancia y revitalización con la recepción vía el antropólogo Guillermo Bonfil Batalla, de los neogramscianos italianos Alberto Cirese y Luigi Lombardi Satriani⁵⁹. Cirese dictó un seminario en el CIESAS, al que asistieron, entre otros, tanto García Canclini como Victoria Novelo. Una parte de ese curso se publicó en 1979 bajo el título *Ensayos sobre las culturas subalternas* (Cuadernos de la Casa Chata) 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, le permitió a García Canclini entender la popularidad de los procesos “como hechos y no como esencia, como posición relacional y no como sustancia”⁶⁰. Lo que constituía entonces a lo popular era “la relación histórica, de diferencia o de desigualdad, respecto de otros hechos culturales”⁶¹. Alejado, entonces, de perspectivas que buscaban “rasgos intrínsecos”, se trataba de observar y caracterizar lo popular por oposición a la cultura dominante, como producto de desigualdades y conflictos.

⁵⁷ GARCÍA CANCLINI, Néstor. Entrevista concedida al autor. Ciudad de México, 12 de marzo de 2022.

⁵⁸ NOVELO, 1999, p. 9.

⁵⁹ En el campo académico local vinculado a la antropología, de Lombardi Satriani circulaba desde hacia unos años el libro *Antropología cultural*, editado en Argentina por la Editorial Galerna en 1974. En México, se había publicado su estudio *Apropiación y destrucción de la cultura de las clases subalternas*, por la Editorial Nueva Imagen, en 1978. Ambos textos fueron recurrentemente citados en los trabajos de García Canclini de esos años.

⁶⁰ GARCÍA CANCLINI, 1982b, p. 69.

⁶¹ GARCÍA CANCLINI, 1984a, p. 33.

Consideramos 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”⁶². En otros términos, el estudio de las prácticas culturales significativas según los espacios, contextos y agentes, 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”. 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”. En términos metodológicos, retomaba los aportes de la sociología de la cultura francesa, especialmente de Pierre Bourdieu – “fundamentalmente los trabajos *La reproducción* y *La distinción*”, sostenía – para dar cuenta “de los mecanismos por los cuales un capital cultural se transmite (...) generando habitus y prácticas”, estructurando, de ese modo, la vida cotidiana⁶³.

Como venimos observando, en otros estudios de García Canclini ya había un énfasis en el carácter activo del sujeto popular. Por ello la propuesta analítica de García Canclini, consideramos, buscaba dar cuenta de la multidimensionalidad en la que se constituían las culturas populares: se configuraban en una *intersección* en la que se conjugaba 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.

Consideramos que el punto anterior es por demás relevante: 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*

⁶² GARCÍA CANCLINI, 1982b, p. 201.

⁶³ BOURDIEU; WACQUANT, 2014, p. 27.

*ellos*⁶⁴. Por ello el académico argentino materializaba sus conceptualizaciones a partir de dos casos que indicaremos brevemente: una loza producida por artesanos de Jalisco con diseño indígena, pero en talleres de capitales norteamericanos que le aplicaban al objeto el estilo y la matriz esperada por los turistas, no podía ser considerado como “arte popular”. En cambio, sostenía, un cuadro de Goya que era trabajado en un taller de investigación plástica en Morelia, sí lo era en tanto que obra europea, era apropiada por un grupo de trabajadores campesinos que reelaboraban su tema y estilo para realizar un mural en el que planteaban los problemas de la comunidad desde sus propios universos simbólicos. Desviaban el sentido original de Goya para ponerlo en juego en otras tramas, y hacer de esa obra, un objeto cultural diferente. Este énfasis epistemológico 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 y identificar “los mecanismos de adhesión a la cultura hegemónica, las estrategias de distinción de clase, de subordinación o de resistencia”⁶⁵. Desde este prisma fue que junto a Amparo Villalobos, García Canclini 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 sí⁶⁶. Por otro lado, identificaban que en Patamban las fiestas patronales como la de Cristo Rey, eran organizadas de manera socializada: representantes de cada barrio, sacerdotes, monjas, trabajadores, se distribuían colectivamente las tareas de diseños, ventas, música, alimentos y distintas tácticas para obtener beneficios económicos de rituales a los que accedían sujetos de distintas comunidades. Esto, entendemos, conllevaba a elaborar el problema de la investigación sobre las formas de organización de los sectores populares en el cruce entre la política de una clase dominante y de un Estado nacional que no buscaba incorporar a todos los sectores sociales al sistema productivo como tampoco proporcionar modos de resolver sus demandas. Entre esa opacidad y una autonomía muy precaria, el pueblo tenía el desafío de establecer formas propias de satisfacer sus necesidades.

No obstante lo ya, 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 líneas de articulación más que como pulcras divisiones 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. Hacia 1983, Adolfo Colombrés se interrogaba

⁶⁴ GARCÍA CANCLINI, 1982b, p. 202, el destacado me pertenece.

⁶⁵ GARCÍA CANCLINI, 1983, p. 29.

⁶⁶ GARCÍA CANCLINI y VILLALOBOS, 1985, p. 13.

acerca de “cómo contar políticamente con los pueblos si se despreciaba su cultura”⁶⁷. Esto implicaba preguntarse por el lugar del pueblo en las luchas sociales. Colombres, antropólogo de origen tucumano, planteaba en México que había que redireccionar el sentido de lo revolucionario: ello no radicaba en las “legislaciones y contenidos de los productos populares”, sino en que el pueblo se hiciera cargo de sí mismo, evitando “toda represión” para que gestara “su cultura”⁶⁸. Una de las cuestiones que apuntaba Colombres era que tanto para la derecha como para la izquierda política, la cultura popular era comprendida como la “reproducción degradada de la cultura dominante” y se le negaba así la dimensión creadora y se la relegaba al museo, “como un exotismo”⁶⁹. En ese debate sobre la posición y la legitimidad de lo popular participaron intelectuales como Rodolfo Stavenhagen, Mario Margulis, Leonel Duran, Guillermo Bonfil Batalla, Amílcar Cabrera y entre otros, García Canclini. ¿Cómo entender el carácter productivo de lo popular en una trama sobre determinada 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 (1981) 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”: era, en definitiva, una *cultura de clase*. Ahora bien, lo que observaba Stavenhagen era que se estaba produciendo lo que podemos denominar como 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”⁷⁰. 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, según Margulis, era 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*”⁷¹. El sociólogo argentino advertía que el “concepto político de masas”⁷² 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”⁷³. Guillermo Bonfil Batalla (1981), 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

⁶⁷ COLOMBRES, 1983, p. 13.

⁶⁸ Idem, p. 20.

⁶⁹ Idem, p. 11.

⁷⁰ Idem, p. 26.

⁷¹ MARGULIS, 1977, p. 44, destacado en el original.

⁷² Idem, p. 60.

⁷³ Idem, p. 61.

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 expropriada por las clases dominantes o por el Estado⁷⁴. 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 inscribió en un intenso debate intelectual muy lejano de las discusiones teóricas en Argentina. García Canclini recuerda que al llegar a México se produjo en él una “apertura teórica enorme”⁷⁵. Las discusiones entre los antropólogos eran entre 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*, por su parte, 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 Nivón⁷⁶, eran *etnicista* porque sostenía que si bien había que elaborar políticas que desarrollaran las comunidades, tenían que mantener autonomía respecto del Estado sin que este direccionara cómo tenían que 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 *proletaria*, que entendía que la asunción de la conciencia revolucionaria se iba a producir a partir de la inserción del indio en el movimiento organizado y en el mundo cultural, social y laboral de la clase trabajadora.

Es en este debate sobre la “cultura y la organización popular” donde consideramos que se tiene que inscribir el cruce teórico de 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 cultural 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 la “manipulación” proveniente de la producción masiva (Duran). Se trataba de incluir en ese juego de oposiciones, “otras interacciones, especialmente los procesos de consumo y las formas de comunicación

⁷⁴ Idem, p. 81.

⁷⁵ GARCÍA CANCLINI, Néstor. Entrevista concedida al autor. Ciudad de México, 26 de febrero de 2022.

⁷⁶ NIVÓN, Eduardo. Entrevista concedida al autor. Ciudad de México, 3 de marzo de 2022.

y organización propias de los sectores populares”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. Elloabría la posibilidad de observar no solo reproducción sino también desvíos. Si se ajustaba la perspectiva de lo popular solo 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”⁷⁸. 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, los mensajes de los medios masivos de comunicación pretendían ser impuestos por las grandes empresas de telecomunicaciones, y cómo eran seleccionados y reprocesados, 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 vital.

TODO LO POPULAR SE DESVANECE EN LA HISTORIA

Desde finales de los años setenta, en la obra de García Canclini vimos emerger lenta y progresivamente 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 a ello, se fue elaborando otro dilema en torno al “problema de la identidad cultural”, en un sentido más amplio. Indicativo de eso, podemos pensar que en 1979 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 Primer Seminario Sobre la Problemática Artesanal. 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.

⁷⁷ GARCÍA CANCLINI, 1984b, p. 77.

⁷⁸ GARCÍA CANCLINI, 1984b, p. 81.

En dicha actividad participaron especialistas y referentes nacionales como Victoria Novelo, Rodolfo Becerril, Teresa Pomar, Porfirio Martínez Peñaloza y, entre otros, Néstor García Canclini. En la trama de esos debates, el académico argentino proponía en su conferencia “Artesanías e identidad cultural”, si acaso no se estaban “derrumbando” los esquemas estéticos que separaban el arte “culto”, el arte de “masas” y el arte “popular”. El investigador observaba que se estaba produciendo una reorganización cultural conflictiva entre los sistemas simbólicos, que cuestionaba, así, las diferencias que “tranquilizaban” a la academia y al mundo intelectual: aquellas clasificaciones que funcionaban con relativa independencia, sostenía, 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?⁷⁹

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”⁸⁰. Consideramos que la pregunta por la identidad cultural elaborada a partir del trabajo de campo en Michoacán, le permitió al académico argentino observar y reflexionar sobre las reformulaciones emergentes en el campo de las distinciones simbólicas. En este punto, identificamos un desplazamiento importante en los modos de abordar las relaciones entre lo culto, lo masivo y lo popular: antes que como categorías producidas académicamente, García Canclini comenzaba a plantearlas como estrategias de las clases dominantes de establecer distancias “entre los patrones estéticos” y las “competencias artísticas de las clases subalternas” que reaseguraban la separación entre las clases sociales⁸¹. 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. Hacia 1987 planteó si la clasificación cultura de élite, masiva y popular no había llegado a su fin. Se trataba, sostenía, de estudiar esos conceptos como procesos en los que se articulaba un problema mayor: la configuración “entre cultura y poder”⁸².

La frontera de “tres pisos” – lo culto, lo popular y lo masivo – que operaba como tabique de jerarquización y organización de la producción cultural se había vuelto problemática. 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 a escala transnacional de la industria cultural. La autonomía moderna de los campos culturales, con dicha reformulación, se había

⁷⁹ GARCÍA CANCLINI, 1979b, p. 85.

⁸⁰ Idem, p. 86.

⁸¹ GARCÍA CANCLINI, 1981a, p. 714.

⁸² GARCÍA CANCLINI, 1987a, p. 130.

visto severamente cuestionada. Algunas de las situaciones que García Canclini recuperaba para sostener teóricamente su planteo eran los 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, planteaba lo que ocurría en algunos museos de Europa. Tres millones de personas recorrían por entonces, durante cada año, el Museo del Louvre. El Centro Pompidou, por su parte, 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 élites a lo que exponía en esos espacios.

La tríada conceptual elite/masivo/popular era operativa más allá de su científicidad: 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 para legitimar las diferencias sociales”. Por otro, era un recurso para “construir legitimidad profesional” en las instituciones educativas, científicas y artísticas. Es decir: en las premiaciones en las bellas artes o para las artes populares, los curadores y gestores culturales, se solían aferrar a dichas categorías de manera “defensiva” para preservar su posición al interior de un campo profesional. Y en tercer lugar, 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”⁸³.

Consideramos que esta recolocación del sitio de la mirada y del problema epistemológico situaba a García Canclini en la indagación de las articulaciones, los entrecruzamientos: en cómo los préstamos, las apropiaciones y los usos culturales, estaban reorganizando las relaciones simbólicas entre los grupos sociales.

ENTRE EROSIONES EPISTEMOLÓGICAS Y REPOSICIONAMIENTOS INTELECTUALES

Desde principios de los años ochenta, junto a los grupos de investigación en los que participaba y dirigía, venía interrogando categorías como las de recepción y consumo⁸⁴, vinculadas también a nuevos intercambios teóricos que se desplazaban desde los marcos interpretativos europeos, como la sociología de la cultura francesa

⁸³ GARCÍA CANCLINI, 1987a, p. 127.

⁸⁴ 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).

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 investigar los cruces, intercambios y conflictos 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 quien ya utilizaba de manera recurrente – 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 da Matta, Luis Alberto Quevedo, José Joaquín Brunner, Beatriz Sarlo y, entre otros, Aníbal Ford, en torno a los estudios sociales y culturales promovidos por los grupos de trabajo del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO)⁸⁵.

Complementariamente, como sostiene el historiador Carlos Illades, la década de los ochenta fue políticamente novedosa en México. 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”⁸⁶. 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 40 mil personas. Tempranamente, y en uno de sus libros fundamentales como *Entrada libre. Crónicas de una sociedad que se organiza* (1987), Carlos Monsiváis planteaba que “la experiencia del terremoto le dio al término de sociedad civil una credibilidad inesperada”. 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”⁸⁷.

En las primeras semanas de septiembre de 1985, García Canclini había asistido en Italia al Seminario Internacional “Le Transformazione Politiche dell’America Latina: La Presenza di Gramsci nella Cultura Latinoamericana”. Antes de retornar a México, hizo 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:

⁸⁵ GARCÍA CANCLINI, Néstor. Entrevista concedida al autor. 25 de julio de 2024, comunicación virtual.

⁸⁶ ILLADES, 2012, p. 152.

⁸⁷ MONSIVÁIS, 1987, p. 12-13.

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 quizás 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”⁸⁸.

La experiencia vital 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 300 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 que

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 términos⁸⁹.

En términos hipotéticos, consideramos que dicha experiencia de perpejividad y de reordenamiento de los movimientos sociales, fue clave para que García Canclini revisara ciertas conceptualizaciones: 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 a partir de los cuales se resolvían los problemas de la sociedad. 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 se puede leer 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. Reguillo⁹⁰ plantea, acerca de las transformaciones sociales tras el sismo, la idea de “irrupción de la sociedad civil”. Múltiples y nuevos agentes atravesados por una experiencia de quiebre común comenzaron a ocupar un lugar clave en las “prácticas sociocomunicacionales”, como “mujeres, jóvenes, homosexuales, consumidores” que comenzaron a organizarse para dar respuestas a las demandas sociales⁹¹. García Canclini sostenía, siguiendo líneas de trabajo previas, que había que resituar la pregunta por lo popular en las nuevas reconfiguraciones identitarias del “pueblo” y en condiciones industriales de producción, circulación y consumo que organizaban la vida cotidiana.

⁸⁸ GARCÍA CANCLINI, Néstor. Entrevista concedida al autor. 26 de febrero de 2022, Ciudad de México.

⁸⁹ MEDINA, CUAUHTÉMOC. Entrevista concedida al autor. 9 de diciembre de 2022, Ciudad de México.

⁹⁰ REGUILLO, 1996, p. 85.

⁹¹ REGUILLO, 1996, p. 86.

De hecho, sostenía, la presencia de lo masivo era *ineludible* para repreguntarse en torno al lugar y los sentidos en torno a lo popular. Recuperaba de Martín-Barbero la idea de pensar lo masivo desanclado 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, a quien recurría Martín Barbero para sus propias conceptualizaciones. Benjamin había observado un desplazamiento en los modos de percibir a partir de las posibilidades de reproductibilidad técnica de la cultura. Diremos brevemente que el filósofo alemán planteaba que “el valor cultural” empujaba “a la obra de arte a mantenerse oculta”, solo accesible a unas minorías y que no eran visibles “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”⁹², el destacado me pertenece). Siguiendo estas conceptualizaciones, lo masivo, sostenía García Canclini, era la forma que adoptaban estructuralmente las relaciones sociales.

Lo anterior generaba incertidumbre en torno a la supuesta condición intrínsecamente opositora de lo popular y lo masivo. Ese antagonismo heredado de Gramsci también entraba en cuestión. 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 monopólica 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 comunitaria⁹³.

En México, la crisis de la investigación sobre la cultura popular se vinculaba, según García Canclini (1988), a que históricamente se había asociado lo popular con lo indígena. La reducción al campo de lo indígena, planteaba, debía abrirse hacia “ámbitos distintos de la modernidad: el obrero, el urbano y las comunicaciones masivas”⁹⁴. Había sido muy poco cómo se apropiaban los sectores populares de los mensajes masivos, lo que permitiría identificar 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 recepcionados. Más allá de ello, García Canclini sostenía que el éxito político del significante “popular”

⁹² BENJAMIN, [1936] 2019, p. 203.

⁹³ GARCÍA CANCLINI, 1987b, p. 6.

⁹⁴ GARCÍA CANCLINI, 1988, p. 78.

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 significante 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”⁹⁵.

La opacidad de lo “popular” se volvía cada vez más visible. García Canclini avanzaba en su conceptualización respecto a que emergían otras experiencias vitales, mucho más claramente luego de la reorganización ciudadana tras el sismo de 1985, que no solo se vinculaban a las habituales referencias de la clase trabajadora, sino también a militantes, migrantes, gays, movimientos de jóvenes y de mujeres, todo un movimiento plural ciudadano. Por eso, sostenía, antes que un “objeto de estudio”, había que pensar a lo popular como “un campo de trabajo”⁹⁶. Consideramos que 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 múltiples escalas: local, nacional y transnacional.

Cruces, jerarquizaciones y construcciones. Consideramos que esta reorientación analítica de García Canclini – en diálogo con las reflexiones de Fredric Jameson, Marshall Berman, Andreas Huyssen, entre otros – consistía en repensar, como transformación de fondo, lo moderno desde la cultura. O dicho de otro modo: 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, evitaba 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 operación 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 élite/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 – como la de los teóricos mencionados en el párrafo anterior –, se vinculaba con que permitía problematizar los vínculos que habían estructurado las tradiciones culturales durante la modernidad. La erosión de las visiones y separaciones, consideraba García Canclini (1990), era operativa para “elaborar un pensamiento más abierto y abarcar las interacciones entre niveles, géneros y formas de sensibilidad colectiva”⁹⁷. De todos

⁹⁵ Idem, p. 82.

⁹⁶ Idem, p. 84.

⁹⁷ GARCÍA CANCLINI, 1990, p. 44.

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: *objetos híbridos*. La interacción creciente entre lo culto, lo popular y lo masivo había elastizado 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”⁹⁸.

Como planteamos anteriormente, el filósofo argentino llegó a esas formulaciones a partir de entender a 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 clasificadorias y de los mecanismos de exclusión, consideraba García Canclini, interpelaba a reflexionar si en América Latina, alguna vez en su historia, la cultura habría sido de otro modo dada su conformación simbólica mestiza.

Consideramos, finalmente, que hacia finales de los ochenta y principios de los años noventa, el teórico argentino elaboró una perspectiva teórica que si bien no anulaba la pregunta por la conflictividad, sí acentuaba las luchas sociales en un creciente proceso de “desterritorialización”. Este proceso 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, lo indígena, a lo culto y a lo nacional?

⁹⁸ GARCÍA CANCLINI, 1989, p. 90.

CONSIDERACIONES FINALES

En relación con nuestra hipótesis inicial, consideramos que en este trabajo pudimos identificar distintos momentos con persistencias, desplazamientos y rupturas, en una variedad de tomas de posición 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 popular en momentos de luchas políticas en Argentina y otros países de América Latina. El teórico argentino 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 el 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 1977⁹⁹. 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 las redes intelectuales forjadas con distintas academias norteamericanas. En esos años se comenzó ampliar la pregunta ya no solo por las desigualdades, sino también por los circuitos de circulación de lo popular, por sus transformaciones y zonas de intercambio.

Más tarde, 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 ya no simplemente en términos teóricos, sino también políticos. Lo popular cayó bajo un manto de sospechas y fue acusado de sustancialista y reductor, en un contexto de reconfiguraciones de las industrias culturales 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”¹⁰⁰ para una izquierda mexicana que había perdido la brújula en términos de luchas de clases, pero que “abrió el camino a nuevas corrientes, nuevas preocupaciones, nuevas experiencias críticas y autónomas”¹⁰¹.

⁹⁹ 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.

¹⁰⁰ ANGUIANO, 2019, p. 184.

¹⁰¹ Idem, p. 182.

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, 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, en términos de institucionalización de estudios, como los de la comunicación y la antropología. 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 ello, 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.

REFERÊNCIAS

- ABARCA, Bernardita. *Tucumán Arde y las acciones del CADA: arte político en las vanguardias latinoamericanas*. In: **Cátedra de Artes**, nº 9, 2011.
- ALABARCES, Pablo. **Pospopulares. Las culturas populares después de la hibridación**. Wetzlar: Calas/Bielefeld University Press, 2021.
- ALONSO CORATELLA, Guadalupe. **Exilio y Universidad**: argentinos en México, 1976-2016. Ciudad de México: UNAM, 2016.
- AMARAL, Aracy. **Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira, 1930-1970**. São Paulo: Nobel, 2003.
- ANGUIANO, Arturo. **Resistir la pesadilla. La izquierda en México entre dos siglos, 1958-2018**. Ciudad de México: UAM-Xochimilco, 2019.

BARTRA, Armando. **Los herederos de Zapata. Movimientos campesinos posrevolucionarios en México, 1920-1980.** México, D. F.: Ediciones Era, 1985.

BENJAMIN, Walter [1936]. **La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.** In: *Iluminaciones*. Buenos Aires: Taurus, 2019, p.195-224.

BONFIL BATALLA, Guillermo. [1981]. Lo propio y lo ajeno: una aproximación al problema del control cultural. In: COLOMBRES, Adolfo (Comp.). **La cultura popular.** México, D. F: Premia Editora, 1983, p. 79-86.

BOURDIEU, Pierre; WACQUANT, Loïc. [1992]. **Una invitación a la sociología reflexiva.** Buenos Aires: Siglo XXI, 2014.

BUGNONE, Ana., et al. *Estudios sociales del arte: un campo en construcción.* In: CAPASSO, Verónica. et al. (Coord.), **Estudios sociales del arte. Una mirada transdisciplinaria.** La Plata: EDULP, 2020.

CARR, Barry [1982]. **La izquierda mexicana a través del siglo XX.** México, D. F.: Ediciones Era, 1996.

CASTELLANOS, Laura. **Méjico armado.** Ciudad de México: Ediciones Era, 2016.

COLOMBRES, Adolfo. *Introducción.* In: COLOMBRES, Adolfo. (Comp.) **La cultura popular.** México, D. F: Premia Editora, 1983, p. 7-20.

DOLINKO, Silvia; PLANTE, Isabel. *Registros de los sesenta. Experiencias visuales en la cultura latinoamericana.* In: *Caiana*, nº 4, 2014.

EDER, Rita. *El arte público en México.* In: *Artes Visuales*, nº 23, 1980.

FUENTES NAVARRO, Raúl. **Un campo cargado de futuro.** Guadalajara: ITESO, 1992.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *¿Arte de masas o arte popular?* In: **Cuadernos de Comunicación**, año 2, nº 17, noviembre, 1976, p. 10-15.

_____. *Los métodos de creación colectiva en el arte latinoamericano.* In: **El Gallo Ilustrado**, 30 de enero, 1977a, p. 16-17.

_____. *¿Qué significa socializar la crítica de arte?* In: **Artes Visuales**, nº 13, primavera, México. 1977b, p. 3-7.

- _____. **Arte popular y sociedad en América Latina.** Mexico D.F.: Grijalbo, 1977c.
- _____. *Praxis artística y base económica.* In: **Hueso Húmero**, nº 1, abril-junio, Lima, 1979a, p. 55-62.
- _____. *Artesanías e identidad cultural. Primer Seminario sobre la problemática artesanal. Dirección General de las culturas populares de la secretaría de educación pública,* 1979b, p. 37-54.
- _____. *Conflictos de identidad en la cultura popular. Bases para una política artesanal en América Latina.* In: **Revista Mexicana de Sociología**, abril-junio, vol. 43, nº 2, pp. 713-726, 1981a.
- _____. *Del mercado a la boutique: los cambios estéticos de las artesanías en el capitalismo. Memorias del Primer coloquio latinoamericano sobre arte no-objetual y arte urbano.* Museo de Antioquia/Museo de Arte Moderno de Medellín: Medellín, p. 179-200, 1981b.
- _____. *¿Fiestas populares o espectáculos para turistas?* In: **Plural**, nº 126, pp. 40-51, marzo, 1982a.
- _____. **Las culturas populares en el capitalismo.** La Habana: Ediciones Casa de las Américas, 1982b.
- _____. *¿De qué estamos hablando cuando hablamos de lo popular?* Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social. **Comunicación y culturas populares en Latinoamérica.** México, D.F: FELAFACS/ Gustavo Gilli, 1983, p. 21-37.
- _____. *Investigación y política artesanal: propuestas metodológicas.* In: **Boletín de Antropología Americana**, nº 9, 2^a época, 1984a, p. 127-134.
- _____. *Cultura y organización popular. Gramsci con Bourdieu.* In: **Cuadernos Políticos**, nº 38, enero-marzo, 1984b, p. 75-82.
- _____. *Cultura de élite, masiva y popular. El fin de una clasificación.* In: _____. EDER, Rita y SÁENZ GONZÁLEZ, Olga. (Comp.). **Del carnaval a la academia.** Mexico D.F.: Editorial Domés, 1987a, p. 123-131.
- _____. *Ni folklórico, ni masivo ¿qué es lo popular?* In: **Diá-logos de la Comunicación**, nº 17, 1987b.

_____. *La crisis teórica en la investigación sobre cultura popular*. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social. Teoría e investigación en la antropología social mexicana. México, D. F.: CIESAS/UAM-I, 1988, p. 67-96.

_____. *El debate posmoderno en Iberoamérica*. In: **Cuadernos Hispanoamericanos**, nº 463, enero, Madrid, 1989, p. 79-92.

_____. **Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad**. México, D. F.: Grijalbo, 1990.

GARCÍA CANCLINI, Néstor; VILLALOBOS, Amparo. **Máscaras, danzas y fiestas de Michoacán**. Comité Editorial del Gobierno de Michoacán: Michoacán, 1985.

GIARDINELLI, Mempo; BERNETTI, Jorge Luis. **México: el exilio que hemos vivido. Memoria del exilio argentino en México durante la dictadura 1976-1983**. Bernal: UNQ, 2003.

GIUNTA, Andrea. [2001]. **Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2015.

_____. *En torno a la obra de Néstor García Canclini*. In: **Exitbook: revista de libros de arte y cultura visual**, nº 5, 2006.

_____. **When Does Contemporary Art Begin?** Buenos Aires: Fundación Arte Buenos Aires, 2014.

_____. People, Mass, Multitude. In: GONZÁLEZ, Julieta et al. **Memories of Underdevelopment. Art and the Decolonial Turn in Latin America, 1960-1985**. San Diego: Museum of Contemporary Art San Diego, 2018.

GREELEY, Robin. (Ed.). **La interculturalidad y sus imaginarios: conversaciones con Néstor García Canclini**. Santiago de Chile: Palinodia.

GRIMSON, Alejandro. *Elogio de la heterodoxia*. En: DORCÉ, André.; RINCÓN, Omar (Coords.), **Néstor García Canclini y Jesús Martín-Barbero. Más allá de las mediaciones y la hibridación**. Ciudad de México: UAM-Xochimilco: 2017.

HÍJAR SERRANO, Alberto. **Frentes, coaliciones y talleres: grupos visuales en México en el siglo XX**. Ciudad de México: Casa Juan Pablos: Centro Cultural, 2007.

ILLADES, Carlos. **La inteligencia rebelde. La izquierda en el debate público en México 1968-1989**. Ciudad de México: Océano, 2012.

_____. **El futuro es nuestro. Historia de la izquierda en México.** Ciudad de México: Océano, 2017.

LAHIRE, Bernard. (Dir.). **El trabajo sociológico de Pierre Bourdieu.** Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.

LONGONI, Ana y MESTMAN, Mariano [2002]. **Del Di Tella a "Tucumán arde". Vanguardia artística y política en el 68 argentino.** Buenos Aires: Eudeba, 2013.

LONGONI, Ana. **Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta.** Buenos Aires: Ariel, 2014.

MARGULIS, Mario. [1977]. *La cultura popular*. In: COLOMBRES, Adolfo (Comp.) **La cultura popular.** Premia Editores, 1983, p. 41-67.

MARI, Marcelo. *O debate sobre a crise do condicionamento artístico: arte conceitual no Brasil (1964-1975)*. In: **Sociología & Antropología**, vol. 12, 2022.

MARTÍNEZ PEÑALOZA, Porfirio. **Arte popular y artesanías artísticas en México.** México, D. F: Secretaría de Educación Pública, 1977.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Oficio de cartógrafo.** Buenos Aires: FCE, 2002.

_____. *Poder y cultura: la insoportable hibridación*. In Nivón, Eduardo (coord.) **Voces híbridas. Reflexiones en torno a la obra de García Canclini.** Ciudad de México: Siglo XXI, 2012.

MATO, Daniel. *Estudios intelectuales latinoamericanos en cultura y poder*. In: MATO, D. (Comp.). **Cultura, política y sociedad. Perspectivas latinoamericanas.** Buenos Aires: CLACSO, 2005.

MITROVIC, Mijail. *La cultura popular en el "joven" Néstor García Canclini: del marxismo gramsciano al posmodernismo progresista (1977-1982)*. In: **Revistas Antropológicas del Sur**, año 9, n° 18, pp. 145-165, 2022.

MORAIS, Frederico. **Las artes plásticas en la América Latina: del trance a lo transitorio.** La Habana: Casa de las Américas, 1990.

_____. *Reescrevendo a história da arte latino-americana. Catálogo da I Bienal de Artes Visuais do Mercosul.* Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 1997.

MONSIVÁIS, Carlos. **Entrada libre. Crónicas de una sociedad que se organiza.** México, D. F.: Era, 1987.

MORAÑA, Mabel (Ed.). **Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina:** el desafío de los estudios culturales. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2000.

MOSQUERA, Gerardo. (Coord.). **Adiós identidad. Arte y cultura desde América Latina.** Madrid: Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, 2001a.

MOSQUERA, Gerardo. *Good-by identity, welcome difference.* In: **Third Text**, nº 56, autumn, 2001b.

_____. *From Latin American Art to Art from Latin America.* In: **Art Nexus**, nº 48, Aug-Oct., 2003.

_____. **Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas.** Madrid: Exit Publicaciones, 2010.

MOSQUERA, Gerardo. (Coord.). **Crisisss... América Latina, arte y confrontación, 1910-2010.** Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2012.

NIVÓN, Eduardo (Coord.). **Voces híbridas:** reflexiones en torno a la obra de García Canclini. Ciudad de México: Siglo XXI, 2012.

NOVELO, Victoria. **Artesanías y capitalismo en México.** México, D. F: INAH, 1976.

NOVELO, Victoria. (Dir.). **Historia y cultura obrera.** México, D. F.: CIESAS-Instituto de Investigaciones Mora, 1999.

ORTEGA VILLA, Luz. *Consumo de bienes culturales: reflexiones sobre un concepto y tres categorías para su análisis.* In: **Culturales**, nº 10, p. 7-44, 2009

PARRA, Pablo. *Los procesos de globalización y la reconfiguración del escenario latinoamericano desde la perspectiva de García Canclini.* In: DORCÉ, A.; RINCÓN, O. (Coords.). **Néstor García Canclini y Jesús Martín-Barbero. Más allá de las mediaciones y la hibridación.** Ciudad de México: UAM-Xochimilco, 2017.

PERON LOUREIRO, Bruno. **Néstor García Canclini y la interpretación de América Latina (tesis de maestría).** Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.

_____. **Néstor García Canclini and cultural policy in Latin America (tesis doctoral).** Birkbeck: University of Londo, 2015.

PICCINI, Mabel. *Diálogos informales sobre la comunicación y el consumo cultural*. In: PICCINI, M. et al. (Coords.). **Recepción artística y consumo cultural**. México, D.F: Casa Juan Pablos, 2000.

PULLEIRO, Adrián. *La "diferencia" y la "desigualdad" como claves de lectura de la historia de los estudios de comunicación y cultura latinoamericanos. El caso de García Canclini*. In: **Anuario de la Facultad de Ciencias Humanas**, nº 12, 2015.

REGUILLO, Rossana. **La construcción simbólica de la ciudad. Sociedad, desastre, comunicación**. Guadalajara: Universidad Iberoamericana/ITESO, 1996.

_____. *Los estudios culturales. El mapa incómodo de un relato inconcluso*. In: **Portal de la Comunicación**, InCom-UAB, 2011.

RICHARD, Nelly. Introducción. In: RICHARD, Nelly. (Ed.). **En torno a los estudios culturales. Localidades, trayectorias y disputas**. Santiago de Chile: ARCIS/CLACSO, 2010.

RIVADENEIRA, Raúl. *Comunicación y cultura*. In: **Ciencia y cultura**, nº 2, 1997.

RUBÍN DE LA BORBOLLA, Daniel. **Arte popular mexicano**. México, D.F: Fondo de Cultura Económica, 1974.

SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo. **Sobre arte y revolución**. México, D. F: Grijalbo, 1977.

SORÁ, Gustavo. **Editar desde la izquierda en América Latina**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2017.

STAVENHAGEN, Rodolfo. [1981]. *La cultura popular y la creación intelectual*. In: COLOMBRES, A. (Comp.). **La cultura popular**. México, D. F: Premia Editora, 1983, p. 21-40.

SUÁREZ GUERRINI et al. *El arte latinoamericano en cuestión: mapas y denominaciones en los debates críticos contemporáneos*. In: **X Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina y América Latina**. La Plata: UNLP, 2015.

SZURMUCK, Mónica; MCKEE, Robert (Coords.). **Diccionario de estudios culturales latinoamericanos**. México, D. F: Siglo XXI, 2009.

TORRICO VILLANUEVA, Erick. **La Comunicación pensada desde América Latina (1960-2009)**. Salamanca: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones, 2016.

TRABA, Marta. *Relaciones actuales entre arte popular y arte culto*. In: MANRIQUE, Jorge (Coord.). **La dicotomía entre arte culto y arte popular**. UNAM, 1979, p. 57-79.

ULANOVSKY, Carlos. **Seamos felices mientras estamos aquí: crónicas de exilio.** Buenos Aires: Sudamericana, 2001.

VINDEL, Jaime. *Esquirlas de una experiencia artístico-política: influjos internacionales de Tucumán Arde en los primeros años setenta.* In: **ASRI**, nº 7, 2014.

YANKELEVICH, Pablo; JENSEN, Silvina. (Comp.). **Exilios. Destinos y experiencias bajo la dictadura militar.** Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2007.

YANKELEVICH, Pablo. **Ráfagas de un exilio. Argentinos en México, 1974-1983.** Buenos Aires: FCE, 2010.

_____. *Para quienes veníamos de la frontera entre la vida y la muerte, México fue un territorio de absoluta libertad.* In: ALONSO CORATELLA, Guadalupe. **Exilio y Universidad: argentinos en México, 1976-2016.** UNAM, 2016.

ZAROWSKY, Mariano. *Del exilio a los nuevos paradigmas: los intelectuales argentinos de la comunicación en México (de Controversia a Comunicación y Cultura).* In: **Comunicación y Sociedad**, nº 24, julio-diciembre, 2015.