

MIRO QUESADA, Roberto; REPENSANDO LO POPULAR: dos hipótesis tentativas. En: Socialismo y Participación N° 44, diciembre, 1988.

El tema *arte popular: cambios y permanencia* requiere de precisiones previas para centrar el debate: qué entendemos por lo *popular* y qué entendemos por *arte*. Por obvias que puedan aparecer estas dos categorías conceptuales, su puesta en moda por las ciencias sociales en la actualidad ha generado más confusión que esclarecimiento, convirtiéndolas en espacios neutros que pueden ser llenados de diversa manera. Además, en un país como el Perú, lo popular adquiere connotaciones específicas debido al componente étnico que atraviesa su proceso histórico, a su condición de país dependiente del capital hegemónico y a la ausencia de una conciencia nacional amplia cuya responsabilidad recae sobre todo –aunque no exclusivamente– en los sectores dominantes (de corte primordialmente oligárquico).

LO POPULAR

Lo popular, por una derivación semántica, es entendido como aquello que proviene del pueblo. Pero también popular tiene una connotación de *mayoría* y siéndolo así, de *democrático*. Lo democrático, a su vez, es asumido como lo éticamente correcto. Estas consideraciones adquieren matices específicos si se trata de países subdesarrollados, con lo cual lo popular va unido a lo que es *pobre*. Pero en un país subdesarrollado como éste, interviene otro elemento: la cultura nativa, que fue la directamente despojada de sus derechos por la invasión española (no olvidemos, ahora que se aprestan celebraciones, que la invasión de América fue, antes que nada, una empresa comercial). Es decir, lo popular ha venido siendo entendido como aquella mayoría pobre de origen andino cuyos supuestos culturales son asumidos como correctos por el solo hecho de ser mayoritarios, pobres y andinos. Al margen del peso real de la cultura andina, mayoritaria y agraria hasta bien entrado el siglo XX, la pobreza y lo mayoritario son categorías sociales de manera automática: dependen de una instancia política que les dé sentido. Es decir, lo popular no sería una realidad dada, sino la construcción de un espacio social que redefine la realidad a partir de lo político.

Hay que precisar que nuestra inserción en el contexto internacional, a partir del siglo XVI, se hace de manera dependiente desde el punto de vista económico; y sin apelar a posturas mecanicistas, esa condición económica dependiente delineó el mapa sobre el cual se fue construyendo la opción cultural del Perú. El pueblo andino se fue acomodando como pudo a las reglas de juego impuestas por el invasor, aprovechando y resistiendo al mismo tiempo. En ese juego –que es pasivo y activo al mismo tiempo por ambas partes– se fue formando una matriz cultural (y también económica) donde lo andino y lo occidental están representados, aunque ciertamente de manera desigual. Cinco siglos de una tal interacción hacen imposible cualquier “pureza”: hoy en día en el Perú sólo podemos hablar de lo andino o lo occidental desde aquella

ambigüedad. Más aún: resulta un desgaste inútil de energías hablar, respecto al Perú, desde campos culturales cerrados. El Perú es una confluencia cultural, y es desde esa confluencia que tenemos que comunicarnos. La manera cómo se estructuró nuestra matriz cultural, sin voluntad integradora debido a los términos avasalladores del encuentro entre andinos y españoles, ha llevado a dicotomizar alternativas en lugar de complementarlas. Lo occidental fue visto como fuente de dolor y sólo de dolor, ante lo cual lo andino adquirió, por contraposición, la categoría de dador de felicidad y sólo de felicidad. Tal esquematismo conceptual anuló todo diálogo creativo y apuntaló inversamente el etnocentrismo occidental: habrían culturas malas y buenas, correctas e incorrectas, dominadoras y dominadas, avanzadas y atrasadas, modernas y estancadas. Todo lo cual desconoce que esas diferenciaciones son ideológicas, y si admitimos que todas las culturas son igualmente válidas, entonces los valores culturales –positivos y negativos- son sobre todo valores provenientes de la experiencia humana en general. Decir que la cultura occidental es *sólo* individualista ha llevado a considerar que la cultura andina es *sólo* solidaria. Un simplismo de este tipo ha entrampado el análisis de la realidad nacional identificando modernidad con occidentalidad y, por ende, con dominación. Es decir, se confunde capitalismo con cultura occidental, sin entender que una cultura, cualquiera que ésta sea no se define desde una sola perspectiva. Además, y para hacer las cosas más confusas, se equipara modernización con modernidad, sin ver que por modernidad hay que entender la asunción de una nueva postura epistemológica que ejercite la reflexión crítica del pasado para recomponer el presente sobre bases distintas que nos permitan delinear el futuro que deseamos. Una acción como la de Túpac Amaru II y un pensamiento como el de Mariátegui se yerguen como espacios de modernidad en el proceso social peruano. La modernización, por el contrario, es la puesta al día de un sistema que no se intenta cambiar sino tan sólo modificar. Desde esta óptica, la modernidad de ninguna cultura es patrimonio, mientras la modernización si puede servir exclusivamente los intereses de una clase o de una cultura en detrimento de lo nacional.

No haberlo entendido así por parte de los sectores dominantes es causa de la honda crisis –la permanente crisis- del proceso histórico peruano, impidiendo toda construcción de una nacionalidad. Como reacción desde los sectores intelectuales de la pequeña burguesía se ha venido elaborando una propuesta que pretende ser alternativa, pero que en el fondo es el complemento de aquella postura excluyente de los sectores dominantes. En este punto de nuestra historia parece claro que la ideología dominante –que no esta conformada únicamente por los sectores dominantes- no está capacitada para proponer una nacionalidad inclusiva (valga la redundancia); pero tampoco la ideología dominada, en tanto sea entendida únicamente a partir de lo étnico.

Los valores de lo que será la identidad cultural nacional no se encuentran, entonces, en una cultural determinada; y los que ahí se encuentren sólo serán efectivos en los espacios de encuentro.

La identidad cultural no es sólo, ni principalmente, un asunto de valores intrínsecos, sino el resultado de una correlación política de fuerzas. Los valores de los sectores dominantes logran imponerse no solamente por el ejercicio de la fuerza, sino porque logran un nivel de convencimiento, producto a su vez de presiones que vienen del campo dominado. Si así no fuera, habría que aceptar que los sectores dominados han perdido toda capacidad de reflexión y adquirido una capacidad inusitada para el sufrimiento. Entonces, qué se acepta como valor común y qué se rechaza, es producto de una convención ideológica que se deriva de una determinada correlación de fuerzas: la ideología que domina lo logra sobre todo a partir del convencimiento y no únicamente de la fuerza. Si así no fuera, su dominio sería muy precario y difícilmente podría ejercerse por espacio de cinco siglos. Además, todo convencimiento –huelga decirlo- supone un nivel de satisfacción. Es ese nivel de satisfacción lo que se negocia políticamente y va modelando la idiosincrasia de un pueblo: no es únicamente *cuánto* queremos; y es ese *qué* lo que define nuestra opción cultural.

Si aceptamos que son los puntos de encuentro los que definen los valores culturales, entonces la cultura que queremos será aquella que nazca de una confluencia explícitamente deseada. Por otra parte, la matriz cultural que ahora tenemos y queremos cambiar está conformada por una confluencia desigual que deseamos horizontalizar. No está en ninguna utopía, de uno u otro lado, sino en lo único que tenemos como realidad: nuestro presente, que se estructura a partir de una determinada correlación política de fuerzas. Si la pelea es entre lo dominado y lo dominante, la definición de esos campos es lo sustantivo; y esa definición no puede concebirse a partir de términos restringidos como lo étnico o la pobreza, sino apuntando a un espacio social más amplio y que redefine la lucha entre aquéllos que controlan la producción y la redistribución de la riqueza, y aquéllos que son víctimas de ese control. Es desde este último campo que, en el Perú, es posible imaginar una alternativa cualitativa diferente –moderna y no solamente modernizadora- que conduzca a la nacionalidad ya la democracia popular. Es decir, un espacio donde los requisitos para acceder a él no se circunscriban a lo étnico ni a lo económico, sino que supongan imaginar una sociedad diferente a partir de lo posible; vale decir, redefinir el campo de lo simbólico. ¿Y desde dónde redefinirlo? Desde aquellos espacios que incluyen, sin que esto suponga renunciar a valores propios que se tengan como sustanciales. Es decir, construir una identidad cultural que respete la pluriculturalidad de un país como éste. Lo popular, por tanto, no radica en ninguna cultura en especial, porque todas las culturas poseen aquellos valores que deseamos; sino en los espacios de confluencia que se definen a partir de un replanteamiento de la producción y distribución de la riqueza, pero sobre todo de un replanteamiento del uso de la riqueza a partir de valores inéditos en su práctica. Por ejemplo, resituar la reciprocidad andina en un contexto urbano moderno, etc. La cultura popular que queremos construir estaría en esos espacios de confluencia que es preciso redefinir ahí

donde se encuentren, o crear ahí donde no existan.

Propongo, por tanto, una primera hipótesis: lo popular en el Perú es un espacio político y cultural que debe construirse a partir de una redefinición de la correlación de fuerzas entre los actores sociales. Lo popular no es privativo de ninguna de las instancias existentes en la matriz cultural peruana, sino que surge en los espacios de confluencia que se redefinen apuntando a lo nacional.

ARTE

En cuanto al concepto de arte, el análisis ha avanzado más profundamente. Hoy en día ninguna investigación seria asume que el arte es producto e alguna inspiración individual. Tampoco es posible seguir insistiendo en que el arte es apenas un epifenómeno de la realidad económica más inmediata. Entre ambas visiones se ha ido abriendo paso una teoría social del arte que entiende lo artístico y lo cultural como un producto simbólico derivado de una realidad específica, pero atravesado por urgencias también específicas de la experiencia humana. Si las manifestaciones subjetivas son entendidas como relaciones objetivas interiorizadas, entonces, la obra de arte debe entenderse como una representación simbólica que se va formando en el circuito de la producción, la distribución y el consumo. Esta concepción de la obra de arte es de la mayor importancia, porque supone que un objeto artístico es antes que nada un objeto históricamente determinado cuya integridad depende de un circuito que lo va definiendo. Así, el artista no sería otra cosa que el iniciador de aquel proceso. La experiencia humana necesita simbolizar porque sus relaciones son siempre intermediadas –por la ideología– y la forma que adquiere esa simbolización responde a la situación que ocupa el artista y la clase que representa en el sistema de correlación política de fuerzas. Por eso la obra de arte es, además, el espacio desde donde puede imaginarse lo imposible: lugar de llegada que condensa los determinantes sociales pero también lugar de partida hacia alternativas distintas. Así, el arte es conservador y subversivo al mismo tiempo.

Lo que comúnmente entendemos por arte es la manera en que simboliza la burguesía occidental. Incluso no todas las formas de simbolización que utilizan son consideradas arte por ellos mismos. De esta forma, las maneras de simbolización de otras clases sociales, de otras culturas, no son consideradas arte (de ahí la desvalorización del folklore o de la artesanía). Redefinir por tanto, la cultura significa redefinir los espacios de la simbolización ampliándolos a otras manifestaciones artísticas. No sólo debe ser entendido como artístico aquello que los sectores dominantes definen como tal, sino incluir en esa categoría necesidades de simbolización que responden a urgencias que van más allá del sector dominante. La clase en el poder define su campo de acción y lo cierra, protegiéndolo y protegiéndose de propuestas alternativas. No sólo se trata, por tanto, de lograr acceder a ese campo sino de

proponer otros que se han ido formando a través del conflicto social. Aquí también, entonces, la correlación política de fuerzas es decisiva y el campo de lo simbólico se estructura a partir de una matriz cultural.

Al término del siglo XX, son los medios masivos de comunicación los que se yerguen como los conductores por excelencia de la matriz cultural (cualquiera que ésta sea). Esta hegemonía de los medios masivos se debe a que las sociedades actuales son eminentemente masivas, con lo que eso tiene de adelgazamiento de posturas clasistas. Cada vez más gente consume, en términos culturales, lo mismo. Y lo artístico y lo cultural han dejado de ser las expresiones de la élite: la élite produce cada vez menos y consume cada vez menos sus propios productos culturales. Hay en camino una producción cultural masiva. Si lo artístico es el resultado de una realidad específica, pero también su superación, entonces la cultura masiva que se está forjando en un país como el Perú se deriva de una confluencia en proceso de redefinición. Esta confluencia, en el campo de lo simbólico, proviene de valores culturales occidentales hegemónicos, pero también de valores de las culturas dominadas que pugnan por hacerse un espacio. Siguiendo el razonamiento acerca de lo popular, no hay formas artísticas correctas o incorrectas según provengan de culturas tales y cuales; lo que hay son propuestas simbólicas que apuntan a afianzar hegemonismos o a debilitarlos (aunque seguramente contribuyan a ambas cosas). Por tanto, arte popular sería aquél que es capaz de responder a los anhelos de las amplias capas sociales que luchan por redefinir los términos del intercambio social, tanto económico como político.

Lo que define la popularidad de una obra de arte no radica en su forma (estilo) ni en su origen (andino, occidental, africano, etc.) ni en su antigüedad (prehispánico, etc), sino en la *forma de consumo*. Un espectáculo de ópera no es popular ni elitista en sí mismo, como tampoco lo es un huayno o un espacio de TV. Lo que hace a estas manifestaciones artísticas elitistas o populares es el espacio cultural, que ayudan a construir, los valores que proponen, la nacionalidad que definen. Pero en sociedades masivas como las contemporáneas, no es solamente desde los contenidos que debemos definir el campo de lo popular, sino también desde esa masividad de la cual no podemos prescindir y que tiene su propia lógica. Una canción que sea cantada por la mayoría del país y cuyo contenido sea, por ejemplo, la afirmación de la condición subordinada de la mujer, no estaría apuntando a la construcción del campo de lo popular como aquí se entiende. Pero una canción que tenga un contenido solidario y no tenga una audiencia amplia, tampoco contribuye al afianzamiento de lo popular en la medida que su mensaje no es ampliamente compartido y por tanto se diluye. Es preciso moverse dentro de los límites de la realidad, imaginar opciones que lleguen ampliamente para que el cambio sea realmente posible. Si bien es cierto que las vanguardias se caracterizan por escapar a los parámetros impuestos por la cultura dominante, si no encarnan en sectores amplios, ese enorme esfuerzo de reflexión se desperdiciará. Lo que interesa es que la ruptura que toda vanguardia significa no se dé

únicamente en el nivel de los estilos, sino que suponga sobre todo un replanteamiento en las relaciones entre artistas, obras, intermediarios y público, y de todos ellos con la estructura social. Definir ciertos espacios culturales como alienados recorta posibilidades precisamente a los esfuerzos de desalienación. Aun los sectores más sometidos económica y culturalmente reprocesan los contenidos en función de sus intereses. Lo popular se estructura justamente en ese reprocesamiento; y el arte, al simbolizar las relaciones sociales públicas y privadas, es un campo fundamental para tal reprocesamiento.

Desde esta perspectiva propongo una segunda hipótesis: arte popular sería aquél que proponga una resemantización del campo simbólico a partir de espacios culturales amplios, apuntando a un replanteamiento social de las relaciones interpersonales en sentido horizontal.

Ese arte, en el Perú, está por construirse. Existen elementos que apuntan en esa dirección, los cuales se encuentran en las diversas culturas que conforman la matriz cultural. Siendo la identidad cultural una instancia sobre todo política, ningún elemento cultural o artístico está dado de antemano u ostenta una legitimidad a priori. Es la convención de valores que surge del sistema de poder lo que va definiendo los elementos en situación; por tanto, la eficacia es fundamental para incorporar aquello que es correcto desde el punto de vista de lo popular. ¿De qué sirve una propuesta tenida como correcta, sistemáticamente derrotada? Lo que proporciona corrección a una propuesta es también –aunque no solamente– su eficacia: de ahí la importancia de seleccionar muy bien los medios a través de los cuales impulsar la construcción de lo popular. Esos medios, en el Perú de hoy, son lo masivo, que es mayoritariamente urbano y lo joven. Esos dos datos objetivos contextualizan lo que se entiende por eficacia: los espacios de confluencia pasan sustancialmente por lo urbano y la juventud. Plantear, por tanto, el debate sobre el arte popular en términos de permanencia y cambio, a ninguna reflexión consistente lleva, porque la construcción del arte popular no se juega en esa oposición –artificialmente creada por una ideología pequeñoburguesa que cree no tener raíces– sino en el campo de lo político escudriñado desde lo simbólico: qué opción política estamos proponiendo a partir de una forma simbólica dada. El equívoco proviene de identificar popular con andino o campesino, y arte popular como a las manifestaciones que surgen en esos espacios. Así planteado, y teniendo en cuenta la corrección de valores ancestrales por el simple hecho de ser ancestrales, puede entenderse la preocupación que genera la arremetida de una cultura distinta que altera lo ancestral; y al mismo tiempo la angustia frente a un quedarse ante avances de otras culturas.

No entiendo lo popular desde esta óptica, como he tratado de demostrar ni al arte como repositorio de valores permanentes. Que el arte andino avance o retroceda, cambie o permanezca, depende exclusivamente del lugar que

ocupe la cultura andina en la correlación general de fuerzas en el ámbito nacional. Y ese espacio de lo andino –como el de las otras culturas que aquí habitan- depende a su vez del lugar que ocupa en el campo de lo popular. Por tanto, no se trata únicamente de la forma de inserción en la matriz cultural y de la posición frente a la cultura dominante, sino también –y principalmente- de las relaciones con las otras instancias de esa matriz empeñadas en subvertirla. Esa subversión, ahora en el Perú, sólo es posible desde el espacio de lo popular, que es un espacio de confluencia en proceso de construcción. Nada garantiza por otra parte, que ese espacio popular sea construido. Y si lo fuera, su mérito mayor tendría que ser su constante reformulación, porque la cultura no es nunca un espacio cerrado y el arte es siempre una propuesta alternativa. Si así no fuera, entonces no estaríamos hablando ni de arte ni de cultura, y la construcción de lo popular no sería posible porque es impensable todo cambio de verdad cualitativo que no comporte un cambio profundo en términos culturales (expresados en términos artísticos y en las relaciones interpersonales de todo orden).