

MIRO QUESADA, Roberto; ARTE URBANO: lo popular que viene del futuro. En: Socialismo y Participación N° 36, diciembre, 1986.

Quizás nunca como ahora, las diversas expresiones artísticas conocen un desarrollo que nos obliga –como en este momento- a ocuparnos de ellas. No es únicamente la música, el teatro y la plástica quienes pugnan por hacerse un espacio cada vez mayor, sino que se vienen sumando expresiones ausentes hasta no hace mucho, como por ejemplo la danza moderna. Calibrar este movimiento requiere precisar el contexto social y político que ocurre en el país desde hace por lo menos tres décadas, para poder entender el porqué de ciertas características.

La década del sesenta es un punto de referencia, no solamente a nivel internacional –la revolución cubana, el mayo francés, la primavera de Praga, las revueltas universitarias norteamericanas– sino también nacional: la llegada de Velasco. Todos estos acontecimientos son el resultado de un proceso que se inicia desde fines de los 50 para culminar en ese cambio de sensibilidad que se anudará casi unánimemente en 1968. Es decir, lo que marcará a la década del 70 será aquello que se cocinó en los sesentas y que creo que de alguna manera continúa hasta hoy; como creo que mucho de la ruptura que hubo en el paso de los 50 a los 60 se origina a fines de la década del 40, con el comienzo definitivo de la hegemonía norteamericana a nivel mundial. En el caso peruano –y dentro del campo cultural- el advenimiento del abstraccionismo llevado a cabo por Ricardo Grau inaugura una etapa que aún no termina.

Hablar de democracia en el Perú desde la óptica teórica del liberalismo es un sinsentido, no solamente porque es precisamente la postura liberal la que muestra claramente el mal funcionamiento de esa democracia, sino porque es inadmisibles reducir el ejercicio de la democracia a la concurrencia más o menos periódica a las urnas. Estos referentes fueron desenmascarados por el gobierno de Velasco, el cual a su vez fue puesto en entredicho por el gran protagonista de la década del 70: el movimiento popular organizado (sobre todo en los Frentes de Defensa). La liquidación de la oligarquía y la presencia activa de los sectores políticos populares diseñan un nuevo mapa de la realidad peruana, y con ello una diferente manera de encarar y sentir la cultura. El quehacer artístico, entonces, se impregna de la nueva tónica social, redefiniéndose.

En lo político, la efervescencia de los 60 explica el arribo de Velasco, que a su vez permite entender a Alan García. En lo cultural el fenómeno es similar: la ruptura de los 60, sus experimentalismos y búsquedas desembocan en todo aquello que ahora da su perfil a la década del 70 y que en alguna medida se prolonga hasta hoy.

En la década del 70, entonces, se concretiza para nosotros una posibilidad de democratización que se refleja claramente en las expresiones artísticas. Surgen así los experimentos colectivistas que abarcarán la música, la plástica, el teatro y la poesía. Lo que prima ya no es el trabajo individual, de autor, sino la experiencia de conjunto, el taller de discusión y de creación colectiva. Y la novedad no está únicamente en este aspecto comunitario, sino en que se busca un acercamiento entre lo popular y lo erudito. Los talleres de la Nueva Canción, organizados principalmente por Celso Garrido Lecca –músico de tradición académica - son un ejemplo notable a este respecto, donde se trató de proporcionar a la música popular técnicas rigurosas de desarrollo. Lo mismo puede decirse de *Huayco* experiencia de artistas plásticos que trata de rescatar una estética visual popular. O el *Grupo Hora Zero* para la poesía, esfuerzo de creación colectiva preocupado por el rescate de un lenguaje coloquial y popular. En teatro el ejemplo es *Cuatrotablas* y *Yuyachkani*.

Como todos sabemos, la década del 70 terminó con un retroceso del movimiento popular organizado que significó que las expresiones artísticas se recompusieran en concordancia. No quiero dar la impresión de que lo artístico es un epifenómeno de lo social; es evidente que el arte tiene reglas específicas de desenvolvimiento, pero estas especificidades no ocurren en el vacío, sino en un contexto histórico determinado que es preciso tomar en cuenta. La pujanza colectivista que inaugura la década del 70 decae sustancialmente diez años después, y no tanto por la desaparición del taller, sino por el espíritu que los anima. Un ejemplo concreto son los talleres de la nueva canción que inauguran las nuevas experiencias musicales de aquel entonces; 15 años después sigue trabajando colectivamente, pero ya no crean nada sustantivo: dan vueltas alrededor de una fórmula que les garantiza el aplauso del público menos exigente. Es decir, las propuestas colectivistas de los 70 se desintegran en la presente década, pues aún aquellas que permanecen no permanecen con el mismo espíritu indagador.

Creo que el hecho de que aquella experiencia se sustentara en situaciones políticas tan directas tuvo un mérito: el tratar de unir en un solo aliento experiencias artísticas y estéticas que venían de distintos campos. Pero también tuvo un demérito: su estrecha ligazón a lo político coyuntural panfletariza la opción, al término de lo cual lo único que quedó fue un gastado cliché. Lo musical es un caso puntual, y quizá el más dramático en tanto fue el conductor de una opción a todas luces fundamental. Pasado ese aliento, el movimiento peruano hacía una nueva canción quedó encerrado, asfixiado, en la contundente presencia de la trova cubana, las corrientes brasileñas y la savia andina tan bien liderada por Mercedes Sosa. Curiosamente, el impulso mejor de aquel entonces no buscó inspiración en lo andino sino en lo costeño –entendido como criollo y negroide- para producir experiencias valiosas como las de Chabuca Granda (en los sesenta)

y posteriormente las de Andrés Soto y Daniel Escobar. Pareciera que nada de eso persiste; no ha dejado escuela, aunque Escobar ha producido una serie de canciones en base a poemas de Eguren, hará un par de años, que es preciso escuchar atentamente. La raíz criolla, entonces, parece haber tenido un magnífico canto de cisne en aquella experiencia que se vértebra alrededor de Chabuca Granda.

El teatro, en cambio, que iba a la zaga de la música en los 70, se ha desarrollado sustantivamente en los 80; aunque es preciso remarcar que esa proliferación es más de número que de calidad. La gran propuesta de Yuyachkani, aquella que se presenta a través de *Los Músicos Ambulantes*, no ha ido más allá, si bien ha conservado su calidad profesional, que incluso se ha pulido notablemente. La otra gran creación de Yuyachkani es *Baladas del Bienestar*, espectáculo más bien intimista y que marca un apartamiento del espíritu colectivista de lo 70, y donde lo político está trabajando de manera mucho más sofisticada. Creo que aquí radica la diferencia entre estas dos décadas: con el retroceso de las fuerzas políticas populares, las experiencias artísticas vuelven a los cauces que tenían en los 60, donde la experiencia individual y el respeto por la especificidad de lo propiamente artístico ocupaba un lugar importante. En los 70 lo político fue demasiado obvio, se sacrificaron motivaciones estrictamente artísticas a los intereses de casi panfletos. Al pasar esa urgencia política, no fueron muchos los grupos artísticos que sobrevivieron. Ahora, en los 80, y debido a la violencia desmedida en que nos encontramos, el tratamiento artístico tiene otras características: hay un repliegue hacia la meditación propiamente artística que ha posibilitado la creación de un producto más elaborado pero no por ello menos comprometido con la situación histórica que nos avasalla.

No creo que el teatro de los 80 sea muy bueno –como tampoco lo fue el de los 70 y mucho menos el de los 60-, pero existe el mérito notable de abordarlo más responsablemente. Citaré dos ejemplos: las obras que escenifica Alberto Isola para el Grupo Ensayo, y la puesta en escena de José Enrique Mavila y José Tejada para *Made in Peru*. En escenificaciones como *La Salsa Roja*, *Viaje a la Tierra de Jauja* e incluso *El Día que me Quieras*, lo que percibimos es la indagación por los fundamentos de la dramaturgia peruana, de sus orígenes, de sus ancestros, para a partir de ahí intentar formas expresivas que las sintamos más nuestras, lográndose de esa manera una mejor comunicación. No importa que se esté o no de acuerdo con el resultado, de que esas puestas en escena pueda parecernos tradicionales; lo que interesa es la intención de búsqueda de fórmulas propias. En *Made in Peru* el caso es parecido, aunque inverso: no se indaga por ancestros, sino por formas expresivas cotidianas que hagan también desde ahí que la comunicación sea más adecuada. Estos dos ejemplos –habría algunos otros- muestran los dos polos que siempre se consideraron antiéticos y que sin embargo hoy en día vemos como necesarios; y quizá la modernidad –para llamarla de algún modo- sea ese mirar hacia el futuro pero también hacia el pasado con ojos de futuro.

En la plástica ocurre un fenómeno similar: lo colectivo desapareció como experiencia válida, y los esfuerzos que aún subsisten no creo que sean representativos de nada, como no sea del cliché más ramplón. Los cambios vienen desde la órbita erudita, la que se mueve dentro del circuito de las galerías. En los 70, el trabajo plástico se desindividualizó, apelándose a la creación colectiva dentro de talleres. En los 80, en cambio, el trabajo vuelve a individualizarse pero llamando en su auxilio al espectador, comprometiéndolo. Para ello se recurre a la presentación del referente, como lo hace Esther Vainstein en su serie de trabajos sobre Paracas, (o Edgar O'Hara en sus últimos poemas, Garrido Lecca y también Emilio Rodríguez Larraín). Es decir, si bien no se trabaja en equipo, tampoco se trabaja en soledad, pues se está insertando, aunque sea a posteriori, al espectador en el proceso creativo, haciéndolo cómplice de la experiencia estética. ¿Qué nos estaría mostrando todo esto? Simplemente, que la opción individualista –aunque sea asumida individualmente- parece haber caducado, al menos por un buen tiempo. La ebullición social que vivimos es de tal magnitud, que parece no haber otra opción que no sea la búsqueda de un engarce más rotundo, más permanente, con la historia de la cual somos protagonistas.

En este momento los peruanos tenemos muchas preguntas y pocas respuestas, lo cual nos crea una ansiedad terrible. Esto es lo que las artes actuales expresan muy claramente. Incluso algo tan abstracto como la danza moderna, sin una tradición sólida entre nosotros, se hace presente para ayudar en la búsqueda. Actualmente hay varios grupos y varios artistas de la danza moderna que vienen trabajando seriamente, abriendo un espacio inédito entre nosotros. Y de la misma manera que la plástica viene auscultando nuestra identidad en cosas tan tangibles como la tierra y las piedras de nuestro suelo -¿serán distintas las piedras y la tierra de otros lares?-, la danza que hemos visto estos últimos meses apela también hacia una coreografía de nuestra cotidianeidad, que hace de esta incipiente experiencia una posibilidad promisoría.

Para nadie es una novedad que estamos, como sociedad, en los límites de la ruptura; la posibilidad de convertirnos en un nuevo Taiwan cultural a partir de un Taiwan económico muy claro en el horizonte, nos hace inquirir por aquellas raíces a partir de las cuales sería posible afirmarnos como seres humanos con una identidad específica, y dejar de ser los epifenómenos occidentales y andinos que nos han conducido hasta dónde estamos. Esta búsqueda desesperada de nosotros mismos podemos leerla fácilmente en los mejores exponentes de nuestro quehacer artístico. Ciertamente, hay muchas maneras de leer; o mejor dicho, hay muchos espacios donde poder leer. En la cerámica más reciente, por ejemplo, aquella que se organiza eruditamente en las galerías especializadas, la pregunta a que nos referimos quizá no esté de manera explícita en la forma, pero está igualmente presente en la búsqueda de materiales que la emparenten con la cerámica prehispánica y popular, y en un trabajo del color y del diseño que

apuntan hacia los mismos objetivos. Es curioso que siendo un país con una tradición alfarera milenaria, sea desde las canteras de lo no popular de donde provienen estas preguntas. Es cierto que en esta nueva opción hay una ruptura con una tradición a la que se pretende acercarse, pues es más escultórica que utilitaria; pero también es cierto que la cerámica popular es cada día menos popular y más masificada por las exigencias de un mercado que la somete inexorablemente. Es decir, no es desde lo “popular urbano” –ahora dicho con comillas- de donde están proviniendo las búsquedas más sustantivas de la cerámica que se practica en este momento.

Esto creo es una tendencia que es preciso analizar con mucho cuidado. Tanto en música como en plástica, en teatro como en cerámica, es desde las canteras de lo erudito que se perciben las búsquedas más serias. No así desde lo mal llamado popular. Hasta hace apenas unas década, lo “popular” –tanto andino como criollo- iba teniendo un desarrollo paralelo a aquello que más bien se afinca dentro de la óptica occidental. A partir de los sesenta y sobre todo en los setenta, hay un acercamiento entre ambas vertientes que es propiciada sobre todo por las capas urbanas de clase media. Creo que la confluencia no llegó a realmente producirse – no podía producirse, puesto que seguimos siendo un país eminentemente clasista y racista- pero a partir de ese entonces las opciones mejores del arte urbano no han podido ni querido desligarse de ese encuentro. Podría arguirse que es la clase media la que busca una identidad que nunca ha tenido, y por ello su acercamiento hacia raíces que considera con más asidero en lo nacional. Quizá. Pero en todo caso es una explicación sesgada que no da cuenta del proceso de masificación que recorre lo popular. Lo criollo está en franca retirada, y lo andino se despersonaliza a pasos agigantados en una urbe que opta cada vez más por un “Cosmopolitismo” que está produciendo un fenómeno sociológico interesante se seguir, como la música llamada chicha, pero cuyo interés artístico no se percibe por parte alguna.

Aquí se plantea el sempiterno problema de juzgar fenómenos de una cultura con categorías pertenecientes a otra. Creo que es un problema insoluble. Pretender determinar la valía de un fenómeno –de una expresión cultural- inquiriendo a los usuarios sobre la satisfacción que les produce, es desaparecer en un solo gesto la presencia omnimoda de la ideología y de la alienación: desconocer la avasalladora presencia de las transnacionales que manipulan el gusto y la satisfacción por rumbos determinados. No puede determinarse el valor de algo a partir de lo que ese algo piensa de sí mismo. Hay que juzgar a partir de categorías epistemológicas que se enmarquen dentro de un cuerpo coherente de pensamiento. Y esta opción deja siempre la discusión abierta. No entenderlo así nos lleva a la generación de un elitismo infecundo o hacia una mala conciencia igualmente estéril. El aserto de Vallejo de que lo sustantivo viene del pueblo y va hacia él, solamente tiene sentido una vez que hayamos construido ese pueblo.

Lo popular no existe realmente en el país; es una opción a construir a partir de un mestizaje auténtico; es decir, a partir de una desoccidentalización de lo occidental que sin embargo sepan conservar sus especificidades. No percibo esa tendencia en la música urbana de clase media, ni tampoco en la andina ni mucho menos en la criolla. La música urbana, de tanto empuje hace apenas una década, parece diluirse en el cliché más inimaginable e irresponsable; a lo mejor si en el rock pudiera vislumbrarse algo. En otras áreas, como el teatro y sobre todo en la plástica es donde percibo las opciones más sugestivas.

Pero estas opciones son sugestivas precisamente porque están tratando de tender puentes interculturales que no significan una pérdida de identidad, sino por el contrario una afirmación de los logros mejores de cada tendencia. Una pintora como Julia Navarrete, por ejemplo, no puede evitar, a pesar de su abstraccionismo, insertarse en una realidad que es indiscutiblemente peruana, no solamente porque percibimos fardos y momias ancestrales que nos inquietan, sino porque sus telas están trabajadas con una textura que recuerda los tejidos que siempre han caracterizado a la cultura andina. Que esta opción sea consciente o inconsciente –como en Martha Vertiz- no altera en nada la puesta que leemos: hay en la cultura peruana un drama perenne que se inaugura en Cajamarca y que ha signado toda nuestra existencia como nación. Ese terrible encuentro del 15 de noviembre de 1532 sigue sin solución, y por eso no hemos sido capaces de crear una cultura autóctona que de origen a lo verdaderamente popular. Ahora que la crisis nacional se ha agudizado de manera sustantiva, volvemos la mirada hacia ese momento fundante ensayando soluciones. El arte de nuestros días así lo testimonia. El mejor arte no es, entonces, el que se aísla y es exclusivo, el que tiene mala conciencia de sí y busca un para sí en otros linderos. El mejor arte es aquel que se abre hacia el interlocutor para asimilar sus propuestas y al mismo tiempo ofrecerle las suyas. La estética de la barriada –que alguna vez recorrió las canteras de arquitectos y plásticos – es una opción reaccionaria que nace de una mala conciencia burguesa que es, ella misma, un cliché. Se confunde lógica con arte y carencia con ascetismo. Lo que hay en la cultura de la pobreza es una lógica formidable de supervivencia que se adecua a la carencia; pero en la medida que esa es una situación a ser superada –seguramente mediante la violencia- sus productos no pueden ser asumidos como valiosos en sí mismos. Los trabajos de Herbert Rodríguez –que se inscriben dentro de esta tendencia- son víctimas de este *impasse*: son una autocomplacencia sin salida.

Lo que todavía no se da es un diálogo entre diversas disciplinas artísticas que se reclama como indispensable. Las preguntas que se vienen haciendo los plásticos, comprendidos los ceramistas, tendrían que ser confrontados con las preocupaciones de teatristas y músicos, e incluso de arquitectos y urbanistas, sin olvidar a los ecólogos. La perentoria urgencia de democracia que el país requiere precisa de un movimiento artístico muy amplio que sea el mismo democrático con una gran dosis de valentía y generosidad. El romanticismo de los 60, que siguió operando durante los 70, es absolutamente improductivo en los 80. El “rescate de

lo popular” por una burguesía que adolece de mala conciencia ha llevado al estancamiento de expresiones artísticas que alguna vez tuvieron opción. Toda esta actitud es en el fondo reaccionaria. La lucha por la democracia, que es una lucha por el mestizaje cultural, va por otro camino.