



Conservacionismo y Desarrollo Popular

Adolfo Colombres

Todos parecen estar de acuerdo en que el arte llamado "culto" debe cuestionar continuamente sus propios presupuestos, agotándose en una búsqueda incesante de nuevas posibilidades. Ni siquiera los detractores de la idea de progreso del arte (que para Adorno sería el proceso de espiritualización del mismo, progreso que no es lineal) negarán la conveniencia de dicha búsqueda, que hace a la salud de una cultura, y no dejarán en consecuencia de reclamar presupuestos mayores para crear las condiciones que ella demanda. Pero este consenso se pierde cuando pasamos al terreno del arte popular, donde hallaremos críticos, intelectuales, artistas y hasta antropólogos convencidos de que los indígenas y demás sectores populares deben repetir ciegamente su tradición para no ser acusados de pervertir la misma y aculturarse. Veo en esto un fiel reflejo del culturalismo norteamericano y toda la antropología

colonialista, que no admitían -ni parecen admitir aún- en las sociedades colonizadas posibilidades de cambio evolutivo, estimando que las mismas estaban fuera del tiempo lineal de la historia, encerradas en el tiempo circular del mito. Así, ensayistas de la talla de Eífas Canetti sostienen que la repetición forzosa es un atributo esencial de los mitos, y que su vitalidad es comparable a su precisión, por ser propio de ellos no modificarse (1). A propósito de los tarahumaras de México, escribe Antonin Artaud: "Las verdaderas tradiciones no progresan, ya que representan el punto más avanzado de toda verdad. Y el único progreso realizable consiste en conservar la forma y la fuerza de dichas tradiciones" (2). Pero esto halaga a la poesía, no a la verdad científica, ya que incluso los mitos más perdurables precisan reestructurarse para no perder vigencia, como surge de todo análisis diacrónico de la religión popular. La

gura viva más descollante del país. Bajo la influencia de Toledo se fue generando una escuela plástica que hoy produce un arte indio, popular, de un alto nivel, que se proyecta a nivel nacional. Si, es preciso rescatar y sistematizar la cultura popular, pero también difundirla y defenderla y, sobre todo, apoyar su dinámica evolutiva, en la certeza de que así alcanzará pronto una actualización histórica por una vía muy diferente a la de la aculturación y la entrega. Y apoyar es estimular, capacitar, transferir, reconocer sus valores sin prejuicios elitistas ni concesiones populistas, es decir, ejerciendo una buena crítica de arte, limpia de todo etnocentrismo y favoritismo, que sitúe a esas obras dentro de la cultura nacional, como lo hizo Ticio Escobar en Paraguay, al darles todo su lugar en la historia de las artes plásticas del país. Esto les permitirá conquistar mercados dignos, lo que implica por un lado precios que remuneren el esfuerzo creativo y por otro su deslinde de los subproductos de la cultura de masas, que buscan envolver y arrastrar a las obras que escapan a su pobreza simbólica hacia ese cementerio del arte que es el kitsch.

Las políticas de desarrollo cultural enfocan de un modo preferente o exclusivo a la cultura de élite, llegando, en el mejor de los casos, a apoyar a la cultura nacional en cuanto producción de una minoría creadora de cultura que cimente su obra en valores populares, pero se detiene titubeante ante las puertas de la cultura popular, o las traspone no solo para manipularla y deformarla, si no para masificarla y aculturarla. El "desarrollo cultural" de estos sectores, cuando llega a plantearse, es entendido como una "elevación" hacia las alfombras de la cultura ilustrada. Desarrollo cultural sería así que un indígena pueda beneficiarse con las maravillas de la ópera, mientras sus propios valores siguen siendo pisoteados, sin posibilidades de expresión y crecimiento, y en este eurocentrismo raigal coinciden la izquierda dogmática con la derecha.

Al asumir la tarea de apoyar el desarrollo de la cultura y el arte popular es preciso comprender que así como hay en los mismos aspectos contestatarios, hay otros retardatarios, que de hecho han servido para perpetuar la opresión y trabar la actualización histórica que se pretende. A estos últimos suele apelar la cultura oficial cuando quiere darse un barniz vernáculo y posar de tradicionalista. En ellos se ceba el nacionalismo burgués, pero lo nacional, que no es el nacionalismo, se juega cada día en las vicisitudes de una dinámica que conduce a las esferas de la libertad.

En relación a las culturas étnicas, propuse en otro ensayo cinco puntos para promover su desarrollo, y que son: 1) Denunciar los aspectos de la tradición que de hecho sirven a una cultura de la dependencia; 2) Redimensionar en el contexto actual los aspectos de la tradición que el pueblo organizado considera positivos; 3) Criticar y combatir los elementos intro-

ducidos recientemente por el capitalismo que se consideren contrarios al proyecto popular; 4) Incorporar por adopción selectiva elementos nuevos que puedan contribuir al desarrollo de la propia cultura, para que ésta sirva así mejor a la causa de la liberación; y 5) Asumir totalmente el control de la propia imagen y la administración de la cultura, para ser los únicos o los principales beneficiarios de la misma (6). Ticio Escobar señala por su parte la conveniencia de confrontar a la cultura popular con otras experiencias culturales para romper su tradicional aislamiento. Tal confrontación será sin duda un gran estímulo, pero a mi juicio no suficiente. Si no convergen otros elementos, como capacitación y transferencia tecnológica, recursos económicos, mercados dignos, etcétera, dicha confrontación puede llegar a inhibir al sector popular, y hasta alentar el proceso aculturativo. Pues si bien los préstamos culturales son factores de cambio, solo el arte consciente de su significación social y que ha ganado ya fuerza y definición en su estilo propio puede sacar buen partido de una confrontación, para crear obras que fortalezcan y no diluyan la identidad del grupo.

Decía ya en otra obra (7) que el arte popular se desarrolla fundamentalmente por tres vías, que son:

1. Dar una mayor estilización y síntesis formal a los elementos que proporciona la tradición, sin variar la técnica o contexto;
2. Crear o introducir nuevas formas o técnicas artísticas, que se nutrirán con los contenidos tradicionales;
3. Introducir contenidos nuevos, o crearlos, en formas o técnicas tradicionales.

(1) Cfr. Elias Canetti, "La profesión de escritor", en *La conciencia de las palabras*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1982; p. 361.

(2) Antonin Artaud, "Los ritos de los reyes de la Atlántida" en *Los Tarahumara*, Barcelona, Tusquets Editores, 1985

(3) Ver Adolfo Colombres, *La hora del "bárbaro"*. Bases para una antropología social de apoyo, México, Premio Editora, 1982, pp. 51-52.

(4) *Ibidem*. pp. 68-72.

(5) Ver Adolfo Colombres, *Manual del Promotor Cultural*, Tomo II, Toluca, Centro Cultural Mazahua, 1980; pp. 71-75 y 112-119.

(6) Cfr. Adolfo Colombres, "Elementos para una teoría de la cultura de Latinoamérica", en *La cultura popular*, op. cit., p. 127.

(7) Cfr. Adolfo Colombres, *Manual del Promotor Cultural*, Tomo II, op. cit., p. 24.

El primer caso es el más común, y ocurre cada vez que los artistas dan a sus productos una mayor elaboración formal, buscando estilizarlos o perfeccionarlos. El avance hacia la abstracción, geométrica o no, no debe ser visto como un progreso en sí, por lo discutible de este criterio, pero lo será la mayor calidad del resultado. Importará también que éste sea valorado por el grupo humano del cual surge, y que sus miembros se identifiquen con él. Siempre moverá a sospechas que sea sólo la cultura dominante la que reconozca este mayor valor, y más aún si lo hace en función de su venta. Un ejemplo del segundo caso sería iniciar la elaboración de tapices donde ésta técnica no exista, utilizando en ellos diseños tradicionales. Un ejemplo del tercer caso serían las pinturas de escena de la vida cotidiana que hacen hoy los nahuas de Guerrero sobre papel amate. Este papel, que fabrican los otomíes, era usado antes para pintar dioses y seres sobrenaturales que influían en el destino de los hombres, y también en los códices. Estas vías pueden darse por separado, pero por lo común se combinan en alguna medida.

El desarrollo de la cultura popular debe ser a la vez un proceso de descolonización, pues de lo contrario se trataría de un proceso de neto corte aculturativo. Y para descolonizar es preciso armarse de un concepto político de cultura. Es decir, no ver a ésta como un adorno, como una actividad aislada e intrascendente, sino como un área esencial del progreso social, desde que la liberación es también, o sobre todo, un acto cultural. Una cultura oprimida no puede crecer ignorando esta situación, ni dejar de ser un intento de ponerle término.

Es deber de los artistas e intelectuales apoyar la creación genuina del pueblo, pero cuidando que tal apoyo no se convierta en una manipulación que la lleve a adoptar formas o contenidos simbólicos ajenos. Los sectores populares deben ser los auténticos gestores de su desarrollo artístico. No debe preocupar a los elementos de apoyo la lentitud que observen en el proceso de cambio. El arte popular posee por lo común -claro que no siempre- un ritmo de cambio menos acelerado, quizás porque apunta más a lo permanente que a lo efímero. La gravitación de las pautas tradicionales lo lleva a desconfiar de los estímulos, por lo que tarda en absorberlos.

Antes de la creación del Museo del Barro no hubo en Paraguay quien promoviera el arte popular en cuanto a manifestación creativa del pueblo. Fue siempre una expresión marginal, que sobrevivió como pudo, lejos de los espacios consagrados al arte "culto". Dicho Museo dio ya firmes pasos en el buen camino, adjudicándose importantes logros, pero es todavía una experiencia que comienza. Si bien comprendió que el arte popular no puede, si quiere ser realmente arte, re-

petirse a sí mismo *ad aeternum*, su acción no representa ni es fruto de una movilización de los sectores populares, y ni siquiera promovió entre los mismos formas de autogestión cultural que les permitan tomar un progresivo control del proceso. Es, como se dijo, obra de una élite con un acertado sentido de lo nacional y lo popular. Con todo, cabe esperar una creciente injerencia de dichos sectores en la dirección del movimiento cultural que desde el Museo se está activando y articulando.

En la sección del Museo que funciona como galería de arte popular, los promotores, temerosos de ser acusados de lucrar con estos productos, se han limitado a respetar los precios puestos por los artistas añadiéndoles solo el costo del servicio. Tales pruritos los llevaron a descuidar la faz económica de la descolonización de este arte, en la que si hicieron notables progresos los navajos, pueblo e iroqueses en Estados Unidos, para citar sólo tres ejemplos que conozco de cerca y a los que ya me referí. Los artistas populares no organizados suelen poner precios bajos a sus productos, porque se ajustan a los criterios que determina el mercado artesanal. La preocupación de separar el auténtico arte popular de la artesanía poco o nada creativa debe contemplar una política de diferenciación de precios, por el mayor valor agregado a la materia prima, su autenticidad y originalidad. Como con frecuencia los esfuerzos suelen enredarse o trancarse en este escollo, es preciso preguntarse ya qué es arte popular y qué artesanía, buscar líneas separatrices que nos permitan distinguirlos con la mayor claridad posible.

Adolfo Colombres
Abogado, novelista, editor,
cineasta, autor de libros
sobre antropología.
argentino