

Ticio Escobar

**El mito del arte y
el mito del pueblo**

Cuestiones sobre arte popular

ediciones/metales pesados

Primera edición: *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular.*
RP Ediciones/Museo del Barro. Asunción, 1986.

ISBN: 978-956-8415-13-6
Reg. de Prop. Int. N° 168.490

Diseño y diagramación: Paloma Castillo

Corrección: Derlis Esquivel

Imagen de Portada: *Enmascarado. Oficiante del ritual de San Francisco Solano,*
comunidad de Minas, Emboscada, 1986, foto: Ticio Escobar.

Impresión: Salesianos Impresores S.A.

© ediciones/metales pesados

ediciones@metalespesados.cl

www.metalespesados.cl

José Miguel de la Barra 460

Teléfono: (56-2) 638 75 97

Santiago de Chile, 2008

Prólogo a la segunda edición

Introducción

Revisar con criterio editorial una obra propia escrita hace más de veinte años resulta una tarea complicada: *El mito del arte y el mito del pueblo* fue redactado entre 1985 y 1986 en el contexto de circunstancias históricas muy diferentes a las actuales; pero también en la escena de un debate que a lo largo de dos décadas ha desplazado perspectivas e incorporado otras cuestiones. Creo que, a pesar de estos cambios (o incluso, en razón de ellos mismos) puede resultar útil reeditar un texto que traduce (a su manera) el estado de aquel debate y arriesga una interpretación del lugar del arte en un terreno poco claro.

El trabajo de revisión se vio dificultado, además, por el intento de respetar el sentido de la primera edición, su valor documental y su carácter testimonial de época. Por eso, este reajuste editorial se limitó a realizar correcciones e introducir aclaraciones y reordenamientos mínimos del material, cuidando que esas intervenciones no alterasen el contenido de la publicación de 1987 ni modificasen el estilo de su escritura.

Se ha circunscrito, así, a abreviar algunos párrafos, aligerar en ciertos puntos la sintaxis y agregar determinados subtítulos. También ha añadido notas aclaratorias de situaciones históricas muy coyunturales, así como datos relativos a cambios ocurridos luego de la primera publicación. En lo posible se han conservado las fotografías originales, pero ante la perdida de algunas de ellas y la oportunidad de contar con nuevas imágenes que aportasen a la ilustración del tema, se ha optado por incluir también éstas.

Por último, este prólogo vuelve sobre algunos conceptos empleados en el texto original desde la perspectiva de pensamientos posteriores y destaca cuestiones que, esbozadas de manera incipiente en aquel texto, adquieren interés en la discusión contemporánea sobre el tema.

La escena propia

El mito del arte... fue escrito durante la dictadura de Alfredo Stroessner (1954-1989); el fatídico régimen se encontraba ya a pocos años de su fin, pero entonces no se intuía su tan deseado derrocamiento; el mito de la dictadura hacía que ésta fuera percibida como eterna. Ya se sabe que el gobierno militar stroessnerista se basaba en rigurosos sistemas de represión y censura, de modo que la escritura del libro, por más que osara nombrar algunas figuras innombrables, hubo de recurrir a prudentes rodeos y omisiones. Quiero ilustrar esta situación con un solo caso: la referencia bibliográfica

del libro de Giuseppe Prestipino titulado *La controversia estética en el marxismo*, tuvo que ser amputada, de modo que “en el marxismo” quedó afuera. Quise conservar la cicatriz de esa mutilación —que en cualquier otra circunstancia constituiría un atentado al rigor académico— como una pieza pequeña de la memoria: un gesto de testimonio personal de las frases calladas, las palabras prohibidas y los libros quemados, confiscados o enterrados durante esas décadas demasiado largas. No es casual que la portada correspondiente a la primera edición, diseñada por Osvaldo Salerno, se encontrara ilustrada con la imagen de un grafitti callejero censurado: las tupidas manchas negras pintadas por la policía aparecían sofocando las cifras propiciatorias del clamor o la esperanza.

En 1982 yo había publicado un libro, *Una interpretación de las artes visuales en el Paraguay*, cuya escritura me llevó a enfrentar la cuestión del arte popular: sus imágenes tenían (siguen teniendo) una presencia tan fuerte que se volvía inevitable considerarlas a la hora de hablar de arte. No resulta necesario aclarar que el Paraguay es un país duro de vivir. Pero tiene sus compensaciones: una de ellas consiste en la periódica eclosión de antiguas formas desconocidas, consideradas extinguidas o ignoradas por los estudios de la cultura (no digamos ya del arte). Entre 1984 y 1986, quienes estábamos trabajando en el Museo del Barro, inaugurado pocos años antes, tuvimos acceso (“descubrimos” es la palabra, aunque suene pretenciosa) a rituales potentes que, en *Una interpretación...* figuraban como pereidas: la desmesurada ceremonia de los ishit, el ritual de los chiriguano-guaraní y las

celebraciones de los *kambá ra'anga*, los enmascarados ceremoniales. La primera de estas representaciones estaba consignada por la etnografía académica como desaparecida en 1954; las otras dos, figuraban rutinariamente registradas por los calendarios oficiales "de fiestas", como carnaval, la una y como festividad religiosa patronal, la otra (o las otras, porque son varias), desprovistos ambos casos de esplendor escénico, carentes de la belleza bárbara del rito: privados del aura que por sentencia benjaminiana les corresponde. Como se verá, el encuentro con estas manifestaciones marca fuertemente el discurso del libro; se vuelve argumento central de un concepto de arte que, desde su diferencia, conserva extrañamente el esquema básico de la definición ilustrada del arte: esa manipulación de formas sensibles que perturba la producción del sentido. Ninguna otra expresión cultural se acerca tanto a ese modelo de arte heredado de la Ilustración. Y ese hecho resulta inquietante y pide ser explorado.

La consideración de las formas populares (mestizas e indígenas) como genuinas expresiones de arte tuvo alcances mucho más amplios que la redacción del texto ahora reeditado: sirvió de libreto museológico al Centro de Artes Visuales/Museo del Barro de Asunción, que progresivamente fue articulando sus acervos distintos hasta presentar, en pie de igualdad, el arte indígena, el popular y el ilustrado como momentos diferentes de la producción artística desarrollada en el Paraguay. Es decir, las piezas populares e indígenas no están mostradas en clave etnográfica, folclórica o histórica, sino estrictamente artística, aunque su puesta en exhibición se encuentre abierta a la prag-

mática social de los sectores indígenas y populares a través de distintas instancias de mediación.

El pueblo, lo popular

Desligado de todo anclaje sustancialista y acoplado a los conceptos de “cultura” y de “arte”, en este texto el término “pueblo” se presta más a ser empleado como un adjetivo —lo “popular”— que como un nombre. En sentido amplio, dicho término designa los sectores subalternos, “los de abajo”: los excluidos de poder, participación y representación plenos. Razones que luego serán expuestas determinan que en *El mito del arte...*, el concepto de pueblo se restrinja básicamente a las comunidades indígenas y los sectores rurales o suburbanos, aunque, en principio, se encuentre dispuesto a designar genéricamente el campo amplio de lo no-hegemónico. Por eso, de entrada el concepto se refiere más a un *locus*, un espacio cruzado por actores diferentes, que a un sujeto único dotado de cualidades inherentes. También por eso, aunque se emplee el concepto gramsciano de hegemonía para ubicar la categoría de lo popular, ésta no corresponde a la totalidad orgánica y coherente bajo la cual concebía Gramsci una posible cultura popular: como se verá, uno de los mayores desafíos de aquellos sectores dispersos se encuentra marcado, justamente, por la necesidad de su articulación de cara a la construcción de un espacio público.

Amenazado de desalojo por la posmodernidad, como

lo fueran todos los grandes conceptos, hoy el de pueblo reaparece en el debate teórico bajo formulaciones que oscilan desde la de Laclau¹, que lo considera el significante aglutinador de la democracia moderna —el nombre político por excelencia—, hasta la figura de “multitud” de Hardt y Negri, que lo disuelve en un amorpho sujeto emancipatorio movido más allá del formato de la identidad y fuera del escenario del Estado y la representación política². En todo caso, la reaparición de este concepto tiene que ver con las nuevas posibilidades de empleo que abre su deconstrucción: exento de soportes sustanciales, librado a la contingencia histórica e impulsado por subjetividades variadas, el concepto de pueblo vuelve a recobrar su utilidad para marcar el lugar de posiciones culturales y emplazamientos políticos alternativos. Un lugar construido pragmáticamente, borroso en sus límites, entreabierto a discursos y prácticas variables.

Desde allí se definen los dos grandes desafíos que los sectores populares enfrentan hoy: por un lado, el de articular políticamente sus posiciones en proyectos orientados a la construcción de lo público; por otro, el de afirmar su diferencia cultural. El primer reto, que rebasa el ámbito de este trabajo, remite a la posibilidad de cruzar los conceptos de identidad y ciudadanía en los terrenos, también nebulosos, de la *res publica*. El segundo, se abre a la discusión acerca de los condicionamientos que debe asumir lo popular contemporáneo, básicamente el de su relación con la cultura ilustra-

¹ Ernesto Laclau. *La razón populista*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2005.

² Toni Negri y Michael Hardt. *Imperio*, Paidós, Barcelona, 2002.

da y, especialmente, la de masas. Es cierto que las oposiciones *popular-ilustrado* y, sobre todo, *popular-masivo* han dejado definitivamente de ser consideradas disyunciones binarias inapelables, pero su persistencia en registro de tensión contingente sigue planteando cuestiones que serán consideradas bajo el siguiente título.

El pueblo, lo masivo

En el curso de un debate que ya tiene décadas, los vínculos difíciles que mantienen las culturas populares con las instituciones del arte ilustrado y la acometida de las industrias culturales son considerados no tanto en clave de despojo y alienación, cuanto en términos de trasculturaciones, cruces y desencuentros. La "teoría de la recepción" ha abierto perspectivas nuevas al analizar el destino que dan los públicos a los discursos mediáticos y letrados y considerar las experiencias y deseos propios con que los vinculan, así como la diversidad de mediaciones que establecen con esos circuitos culturales distintos. Diversos autores, entre quienes se destacan —por su afinidad con el tema que tratamos— Jesús Martín-Barbero y Néstor García Canclini, han subrayado el momento del consumo para analizar procesos plurales de apropiación de modelos culturales hegemónicos (asimilación, reformulación, rechazo, adulteración, etc.)³. Pero la figu-

3 Véanse, a título de ejemplo, entre una nutrida bibliografía: Jesús Martín-Barbero. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Gustavo Gili, México, 1987, y Néstor García Canclini, *Consumidores y Ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*, Grijalbo, México, 1995.

ra de recepción cultural no pretende resolver todas las espinosas cuestiones relacionadas con la cultura popular ni sirve para encarar el tema de lo artístico popular.

Por una parte, es cierto que la industrialización de la cultura puede facilitar un acceso más amplio y equitativo a los bienes simbólicos universales (incluidos los de la cultura erudita) y permitir apropiaciones activas por parte de grandes públicos excluidos; pero la democratización de los mercados culturales trasnacionalizados requiere condiciones propicias: niveles básicos de simetría social e integración cultural, institucionalidad democrática y mediación estatal a través de políticas culturales capaces de promover la producción de los sectores desfavorecidos y regular el mercado global de la cultura. En el Paraguay, como en la mayoría de los países latinoamericanos, hay déficit de Estado y de sociedad y superávit de mercado, lo que acerca el riesgo de que, ante una contraparte dispersa y endeble, el poderoso complejo industrial de la cultura exacerbe las desigualdades, aplaste las diferencias y termine postergando las posibilidades alternativas de integración cultural y, por lo tanto, de movilidad y cohesión social.

Por otra parte, es indudable que las industrias culturales han devenido un factor fundamental en la transformación de los imaginarios y las representaciones sociales y, aun, en la constitución de nuevas identidades culturales. Este hecho determina que una parte importante de lo cultural popular se encuentre hoy configurada por pautas, figuras y discursos provenientes de la cultura industrializada y justifica hablar de culturas populares en registro masivo.

El pueblo, el arte

La cuestión de la cultura popular se complica cuando enfocamos una zona conflictiva y liminar de lo cultural: el arte, ese ángulo autocrítico, ese resquicio suyo que pone en jaque la estabilidad de los códigos de significación social y crea, así, franjas de turbulencia; los juegos incordiosos del arte sobresaltan la familiaridad de la inserción social, discuten los límites del orden simbólico instituido por la cultura, traspasan el círculo de la representación.

En este sentido, el concepto de arte popular designa un punto de torsión en la cultura popular capaz de producir en su economía retrasos y discordancias, pliegues y contracciones, e irradiar en torno a sí una zona que sustenta el sentido social y, simultáneamente, impide su estabilidad. Conviene nombrar rápidamente tres notas de este arte para desmarcarlo de otras formas que comparten su equívoco oficio de sostén e impugnación del orden simbólico: lo negativo, lo afirmativo y lo diferente. De entrada, el atributo que lo acompaña define el arte popular desde el rodeo de una omisión y lo asienta en una columna negativa: al ser inscrito en el espacio espectral de lo no hegemónico, crece marcado por el estigma de lo que no es. Ante ese menoscabo ontológico conviene caracterizar el término no sólo desde la exclusión y la falta, sino recalando un momento activo suyo: el arte popular moviliza tareas de construcción histórica, de producción de subjetividad y de afirmación de diferencia. Este momento constituye un referente fundamental de identificación colec-

tiva y, por lo tanto, un factor de cohesión social y contestación política. Por último, la creación artística popular tiene rasgos particulares, diferentes de los que definen el arte moderno occidental: no aísla las formas, ni reivindica la originalidad de cada pieza, ni recuerda el nombre de su productor. Pero, aunque estas notas no se ajusten al régimen de la autonomía estética, el arte popular es capaz de imaginar modalidades alternativas que no significan ni la cancelación de la belleza ni el desaire de sus funciones sociales: puede conservar al mismo tiempo la eficacia de la forma y la densidad de los significados. Este movimiento, que oscila sobre los límites de la representación, resulta afín al que trata hoy de imprimir el arte contemporáneo a sus producciones para zafarse del dilema que le plantea su impugnación de la estética.

El arte, lo masivo

Según lo recién expuesto, cabe hablar de una cultura popular masiva e, incluso, de una estética popular masiva, pero cuesta detectar casos correspondientes a un arte crecido del lado del consumo globalizado. Se podría objetar que el cumplimiento de dichos casos exigiría un concepto de arte diferente del ilustrado. Pero justamente ahí radica el problema: seguimos utilizando ese modelo ilustrado; no hay otro. El concepto de arte se ha trasformado en sus notas y en su extensión, ha abierto sus claustros a otras sensibilidades y ha logrado desprender su propio círculo significante y asumir

los intrincados contenidos que acerca la historia y, aun, los muchos alcances pragmáticos de sus formas. Sin embargo, aun así, deconstruido y reformulado, sigue refiriéndose obstinadamente a un complejo de operaciones estéticas que comprometen el sentido: un conjunto de maniobras imaginarias empeñadas en burlar el dintel de lo simbólico, el límite de la representación, para dar cuenta de lo real imposible. Nos guste o no esa acepción de arte (formulada en términos lacanianos en este caso), nos parezca ella anacrónica o demasiado estrecha, el problema es que sigue vigente: es la acepción que salta cuando hablamos de arte. Y, la verdad es que seguimos hablamos bastante de arte. (Benjamin detectó bien el problema: el aura es incompatible con la reproducibilidad mecánica; el problema es que la reproducibilidad telemática, impulsada por mercados planetarios, se ha ingeniado para reauratizar, en clave puramente estética, las muchas figuras de la sociedad del espectáculo).

Dentro de ese formato cuesta, pues, imaginar prácticas artísticas en el campo de la industrialización masiva de la cultura, donde las producciones corresponden a corporaciones trasnacionales que se nutren de la sensibilidad popular para complacer a las grandes audiencias. Lo que sí resulta cada vez más visible es la apropiación que hace el arte popular (como el erudito) de mensajes, figuras, discursos y gustos provenientes de la cultura de masas. Por eso, aunque no cabe sustancializar las distinciones entre los productos populares y los de la cultura hegemónica de masas, sí conviene conservar los trazos de sus diferencias. Paralelos a la gran marcha de la

trasnacionalización cultural, en América Latina operan procesos que conservan reservas alternativas de sentido. Una y otros comparten imágenes, señales e, incluso, poéticas, pero los registros simbólicos y las economías imaginarias son distintas (a pesar de todos los inevitables, y aun, saludables, procesos de complicidad y negociación, de permuta, hibridez, apropiación y decomiso intercultural). Así, pues, por lo menos a nivel del arte, la cuestión no pasa por desmontar las distinciones entre lo culto, lo popular y lo masivo, sino por considerarlas de manera contingente y provisoria: la diferencia no se construye más que en el discurrir específico de los procesos históricos.

Afinidades

Lo recién expuesto nos lleva a una conclusión que puede resultar desconcertante: las formas del arte erudito de filiación vanguardística desarrolladas en América Latina comparten con las del popular tradicional escenarios paralelos; éstos parecen constituir hoy los sitios más propicios desde donde resistir el esteticismo concertado de la cultura hegemónica global. Desde ubicaciones que son básicamente periféricas, aunque en distintos grados, unas y otras formas desarrollan modalidades de apropiación creativa y crítica de las representaciones masivas y sus innovaciones tecnológicas, cautelando, o intentando cautelar al menos, zonas insumisas a la lógica cultural del mercado planetario. Una vez más: ésto no

significa imaginar áreas incontaminadas, sino marcar puntos contingentes de emplazamiento.

La extraña afinidad entre estas posiciones diferentes constituye una de las razones por las cuales se ha restringido lo artístico popular a la producción de las culturas de tradición rural y origen precolonial. La comprobación de que ciertos acorralados sectores parecen constituir hoy los mejores exponentes de un modelo de arte amenazado de extinción (toda forma histórica de arte se encuentra por definición sujeta a esa amenaza) justifica su consideración separada (provisional, analíticamente recortada). Esa situación no los hace superiores, obviamente, pero los posiciona en una perspectiva que permite revelar cruces inesperados entre el arte contemporáneo popular y el erudito.

Antes de considerar estos cruces conviene justificar el tratamiento de “contemporáneo” otorgado acá a las culturas tradicionales. Tal título no les convendría ciertamente desde los prejuicios etnocentristas modernos, según los cuales la “actualidad” tiene un solo derrotero, pero se vuelve pertinente desde una visión de la historia que admite temporalidades diversas. Así, aunque exista un modelo privilegiado de lo contemporáneo —figura fraguada en el molde hegemónico occidental— resulta insostenible la existencia de *una* contemporaneidad en el sentido en que sí pudo imaginarse *un* modelo moderno. En el ámbito del quehacer artístico, lo contemporáneo designa el intento de enfrentar con formas, imágenes y discursos las cuestiones que plantea cada presente. Desde este ángulo, cabe considerar contemporáneos los

esfuerzos de todos los artistas que buscan rastrear los indicios esquivos de su propio tiempo. Aunque reitere patrones formales varias veces centenarios, un atavío ceremonial indígena resultará contemporáneo en cuanto mantenga su vigencia. Y, según nuestros conceptos —estrictamente occidentales, por cierto— seguirá siendo una obra de arte mientras apele, aun instrumentalmente, a los argumentos irrefutables de la belleza. El mito colonialista según el cual sólo el arte occidental alcanza la contemporaneidad (ante toda otra forma condenada al anacronismo siempre) impide asumir los conflictos que tiene el arte con su propia actualidad: la vocación de retraso y destiempo que anima gran parte del arte contemporáneo.

El cruce

Luego de esta digresión acerca de lo contemporáneo cabe retomar el tema del cruce entre el arte popular y el erudito; el encuentro se produce en torno a la litigiosa figura de la autonomía del arte. Supuestamente, el sacrificio de esta autonomía ha tenido un sentido progresista y un alcance democratizador: la cancelación de la distancia aurática promovería, por fin, la avenencia entre arte y vida, la soñada síntesis entre forma y función y el acceso de las grandes mayorías a los privilegios de la fruición artística. Pero, ya se sabe, las cosas no fueron tan fáciles y la utopía emancipadora fue birlada por el mercado: la estetización de todas las esferas de la vida humana ocurrió no en escenario abierto por las vanguardias, sino

desde las vitrinas y las pantallas de la sociedad de la información y el espectáculo. Ese desborde de la belleza concertada terminó invirtiendo, o por lo menos oscureciendo, el signo revolucionario que marcaba la revocación de la autonomía del arte, la inmolación del aura.

Por eso, ante el imperio de la estética vaporosa, puede adquirir un signo contestatario la reconquista de aquella mínima distancia que precisa la mirada para renovar el deseo, para cautelar el otro lado y sustraerlo de los spots del entretenimiento mediático y los formatos pautados del diseño publicitario. La densidad de la experiencia y el resguardo del enigma pueden levantar barreras ante la nivelación del sentido promovido por las lógicas rentables. El extrañamiento inquietante que produce el aura puede, en fin, resultar un antídoto contra la consumación de la imagen y la integridad del significado. Pero, ¿qué posibilidades habría de restaurar el juego pendular del aura sin reponer su tradición idealista y sus fueros autoritarios? Acá el arte popular —sobre todo el indígena— presenta, si no una respuesta definitiva, sí un indicio considerable. Recordemos que, en sentido benjaminiano, el culto primitivo es el origen del aura; las formas rituales rodean los cuerpos y los objetos con un cerco de ausencia: los inviste con el poder de la imagen. Ahora bien, en las sociedades rurales e indígenas contemporáneas, el aura del culto se mantiene; se conserva habilitado el lugar de ausencia que permite diferir el cumplimiento, sostener la diferencia. Velada por el aura, la escena de la representación “primitiva” es un espacio abierto al acontecimiento. Y esta apertura permite

imaginar otros medios para perturbar el mundo cotidiano: maneras contingentes de proyectar sombras, crear pliegues y provocar resonancias en una gran pantalla demasiado brillante, transparente y chata.

El aura de los ritos bárbaros guarda el sitio nublado del enigma —el lugar de la falta— sin jactancias de autenticidad, sin nombrar el ejemplar último y primero. Promueve una belleza libre de los fulgores exclusivistas y las jerarquías que otorga el aura ilustrada. Y mantiene un breve margen de franquicia para la estética, sin comprometerla con delirios de síntesis totales. En el arte “primitivo”, el aura que ofrece y sustrae el objeto a la mirada invoca el poder de la forma para sumergirla enseguida en el cuerpo espeso de la cultura entera: busca así trastornarla y reavivarla, como se afana en hacerlo el arte erudito desde los inicios de su periplo largo.

Ticio Escobar
10 de julio de 2007

Introducción

Este trabajo no pretende llegar a conclusiones definitivas, sino remover cuestiones, identificar algunos de los obstáculos que se interponen en la comprensión de ciertas prácticas culturales producidas en América Latina y sumarse, así, al debate desarrollado en torno a éstas. En el curso de tal intento, debe enfrentar ciertos conceptos que, aun confusos y molestos, integran el paisaje de aquellas prácticas y el trasfondo de estos debates y expresan las ambigüedades que nublan vastas regiones de la incipiente teoría latinoamericana. Por eso algunas de las categorías básicas empleadas en este texto son problemáticas y discutibles, pero no pueden ser soslayadas.

El concepto de “popular”, por ejemplo, es insorteable. Teóricamente incierto e ideológicamente turbio, deviene fuente de problemas antes que instrumento esclarecedor; pero está ahí, prendido de tantos nombres y agazapado en el fondo de tantas historias que no puede, sin más, ser reemplazado por nuevas convenciones que ignoren su presencia inveterada. Para referirnos a ciertas prácticas tradicionalmente definidas desde esa presencia, no tenemos, pues, más remedio que cargar sus

conceptos con el atributo de lo “popular”, aun conscientes de la zozobra que puede producir fardo tan pesado. Por otra parte, es evidente que la oscuridad del vocablo en cuestión no es gratuita: expresa bien esa mezcolanza propia de nuestro momento, cuando distintas historias y tiempos diversos se entremezclan y superponen sobre una realidad escurridiza y compleja, difícilmente asible por una sola palabra.

Por eso, tratando de abarcar la mayor extensión que ocupa su curso errante, usamos el término “popular” para nombrar la posición asimétrica de ciertos sectores con relación a otros y considerando los factores plurales que intervienen en las situaciones de subordinación. Éstas, a su vez, son entendidas a partir de distintas formas de opresión, explotación, marginación o discriminación realizadas en diferentes ámbitos (políticos, económicos, culturales, sociales, religiosos, etc.) en perjuicio de sectores que resultan, así, excluidos de una participación efectiva en cualquiera de tales ámbitos. Se incluyen en la categoría de lo popular las comunidades indígenas, puesto que éstas constituyen el término subalterno de las relaciones de exclusión establecidas con la Conquistista y desarrolladas a lo largo del periodo colonial y los tiempos poscoloniales.

El uso del concepto “arte” presenta desafíos similares al de “popular”: a pesar de las muchas confusiones que genera, su larga y terca trayectoria vuelve más práctico contar con él que ignorarlo. Si decidimos promoverlo para referirnos a ciertas zonas intensas de la cultura popular, lo hacemos más para esquivar manipulaciones ideológicas que por confiar dema-

siado en su fidelidad teórica, comprometida por devaneos frecuentes y derroteros dudosos.

El término "mito" es también esencialmente vago. Incluye tanto las ficciones de origen como ciertas actuales ilusiones profanas; se refiere igualmente a la extraña tarea de cimentar el sentido como a la falsa conciencia ideológica; designa tanto un mecanismo trámposo que encubre la historia como el deseo ineludible de lo incondicionado. Antagonista obstinado del logos, el mito es alienación o poesía, simbolización o mistificación, oscura rémora sin destino o refugio del sueño amenazado. A veces deliberadamente, otras no, partimos de sus posibilidades o caemos en la trampa de sus sentidos inestables. Por eso, el contexto en el que se usa es a menudo el único responsable de cada acepción concreta.

Por otra parte, el término "arte popular" es teóricamente híbrido: el vocablo "arte" proviene de la jurisdicción de la Estética, mientras que el "popular" es oriundo de los dominios de las ciencias sociales. Tanto la doble ciudadanía de sus componentes como el carácter apátrida que acaba adquiriendo el término, son causantes de desencuentros que no pueden resolverse por la falta de un territorio propio donde puedan coincidir esos vocablos nómadas y someterse a los mismos códigos. Si no todas, por lo menos muchas de las incongruencias metodológicas del tema que nos ocupa se originan en esa falta.

Aunque pretendemos que las cuestiones tratadas en este texto puedan ser referidas genéricamente al arte popular de América Latina, ellas parten, y toman sus ejemplos, de la

realidad del Paraguay, pues es la que mejor conocemos. Análogas razones de competencia temática promueven que el término "arte" se refiera fundamentalmente a las manifestaciones visuales, sin que ese recorte implique el menoscabo de otras expresiones de la cultura popular, que bien podrían ser comprendidas en la mayoría de los temas que se exponen acá (teatro, música, literatura, etc.).

En este texto se utiliza la grafía del idioma guaraní para escribir vocablos pertenecientes a esta lengua. Se mencionan las convenciones más comunes: la *y* indica la sexta vocal del guaraní, gutural; las diéresis colocadas sobre las vocales vuelven éstas nasales; la *h* se pronuncia en forma aspirada, como en inglés, y la *j*, como la *y* en español; por último, en guaraní sólo se marca el acento de las palabras llanas: todas las que no llevan tilde son leídas como agudas. Sin embargo, se ha optado por obviar en este texto la última convención citada y marcar los acentos de las palabras agudas a los efectos de facilitar la lectura por parte de los no guaraní-parlantes. Siguiendo la tradición, no se emplea la grafía guaraní en la escritura de los nombres étnicos. Se mantiene la convención de no pluralizar los nombres de las etnias atendiendo a que los mismos responden a sistemas propios de pluralización (los ayoreo, los nivaklé, etc.).

Tanto la necesidad de incursionar en terrenos que nos son desconocidos como la de confrontar nuestras posiciones con otras que encaran momentos diferentes de un devenir sociocultural complejo, nos llevaron a recabar consultas, pedir opiniones y recibir sugerencias y correcciones de otras dis-

ciplinas. En este sentido agradecemos la colaboración de Line Bareiro y José Carlos Rodríguez, con quienes, desde el inicio de este trabajo, discutimos largamente conceptos fundamentales para su desarrollo. También reconocemos los aportes de Carlos Colombino, Osvaldo Salerno, Benjamín Arditi, Luis Carmona, Jorge Lara Castro y Adolfo Colombres, que leyeron los manuscritos y aportaron valiosas observaciones.

Ticio Escobar
10 julio 1987, Asunción

Índice

Prólogo a la segunda edición	5
Introducción	5
La escena propia	6
El pueblo, lo popular	9
El pueblo, lo masivo	11
El pueblo, el arte	13
El arte, lo masivo	14
Afinidades	16
El cruce	18
 Introducción	 21
 Capítulo I	
La cuestión de lo artístico	27
Otros conceptos, otros mitos	27
Los bajos fondos del arte	35
Lo artístico y lo artesanal	42
Cuestiones de autonomía	46
Los límites	51
Los oficios de la belleza	54
Dispersiones, desbordes	58
Industria, forma y función	62
Acerca de lo único	68
Recapitulaciones	70

Capítulo II

La cuestión de lo popular	75
Lo popular como mito	75
Pueblo, Nación, Indio y Tradición	79
Los tutores	82
Hegemonías	86
La cultura oficial estatal	91
La cultura erudita	94
La cultura oficial de la Iglesia	98
La cultura hegemónica internacional	105
La cultura de masas	106
La cultura popular	109

Capítulo III

La cuestión de lo artístico popular	117
Lo popular como popularidad	117
Lo popular como vanguardismo	119
Lo popular como acción emancipadora	123
El compromiso	123
Ambivalencias	125
Lo popular como tema	132
Un concepto de arte popular	136

Capítulo IV

Cuestiones sobre arte popular	145
La cuestión del cambio	145
Esencias, mudanzas	145
Los casos	155

La cuestión del destino del arte popular	160
Exterminio y redención	160
1. El archivo	163
2. La técnica original	164
3. La escisión	166
a. El esteticismo	166
b. El funcionalismo	168
La inexorable modernidad	170
1. Los a-capitalistas	171
2. El divino dominio	172
3. Los contornos de la diferencia	174
4. El futuro de las formas condenadas	177
Los dueños del símbolo	183
La modernidad del arte popular	188
Bibliografía	195