

EL SIGUIENTE MATERIAL TIENE
DERECHOS DE AUTOR
POR LO QUE SE SUGIERE QUE EL
MISMO NO SEA REPRODUCIDO NI
USADO CON FINES DE LUCRO.
UNICAMENTE PARA FINES
EDUCATIVOS Y DE INVESTIGACION



No.57

Año 2002

Tradiciones de Guatemala

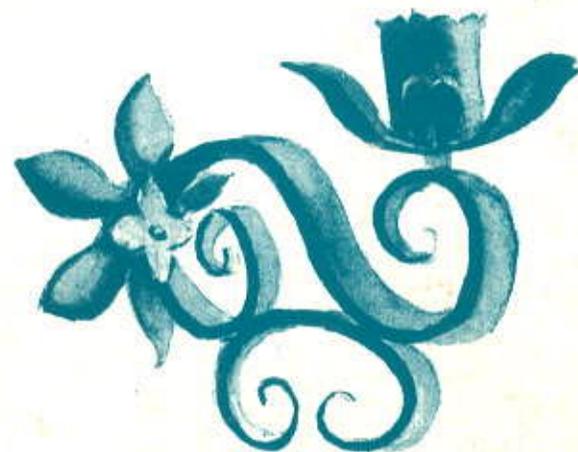


Ilustración: Enrique Anón Díaz



Universidad de San Carlos
de Guatemala

Ensayos



Lo esencial en el concepto de arte popular*



Roberto Díaz Castillo **
A Rogelio Martínez Furé

Artes populares y clases sociales

Desde que el marxismo permitió explicar que en todas las sociedades divididas en clases sociales antagónicas existen dos culturas opuestas –una oficial dominante y otra subalterna- se comprendió en todos sus alcances la función impugnadora que a veces es propia de la cultura folklórica.

Así, cuando los conquistadores españoles y luego los colonizadores, promulgaron las ordenanzas de 1681 para prohibir a los indios del Nuevo Mundo el cultivo de casi todas las artes –es el caso de la escultura, la pintura y la platería entre los aborígenes de Guatemala- y restringieron su ámbito creador a contadas manifestaciones artísticas, propiciaron, sin proponérselo, el aparecimiento más o menos clandestino de un arte no oficial –antioficial sería más adecuado decir- propio de las grandes mayorías oprimidas. La imaginería y la pintura indígenas, ajenas a los cánones de la escultura y la pintura académicas españolas, brotaron como una necesidad expresiva de la población sojuzgada, mezclando las concepciones prehispánicas con las nuevas ideas impuestas por el conquistador. Lo mismo ocurrió, entre otros oficios, con la platería, cuyo apresurado mestizaje dio lugar a que los legisladores de la colonia, no obstante las prohibiciones impuestas a los indios, reconocieran en éstos, tiempo después, a “los más hábiles del gremio”.

* Tomado de “Cuadernos Universitarios No. 7” (Guatemala: Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales, Universidad de San Carlos de Guatemala, marzo – abril 1980).

** Guatemalteco. Historiador, Fundador y Director del Centro de Estudios Folklóricos. Secretario General de la Universidad de San Carlos de Guatemala (1970 – 1974). Director de la *Revista Aleto* de la USAC. Profesor titular y Coordinador del Área de Historia de la Escuela de Historia de la USAC. Director de la Editorial Nueva Nicaragua, Nicaragua. Actualmente se desempeña como director del Centro Cultural Universitario Colegio Mayor Santo Tomás de Aquino de la USAC. Uno de los intelectuales de mayor prestigio en su campo en Guatemala, América y Europa.

Esta mezcla de nociones precolombinas y europeas condujo a crear otras, distintas, aunque enraizadas profundamente en aquellas. Con razón se ha dicho que las culturas mestizas son el resultado de esa mezcla, que es cambio continuo, y que en muchas de las regiones americanas donde se habla español o portugués, y en donde, asimismo, las antiguas pautas sociales y políticas pueden haber sido cambiadas hasta lo irreconocible, se manifiesta un sustrato subyacente de creencias y símbolos indígenas que tienen origen en la mitología e imaginaria precolombinas. Debe admitirse por ello que estos elementos están a menudo fundidos con otros de procedencia europea, y que esa fusión ocurre de modo tan natural en la mente aborigen como la simultánea presencia de un santo cristiano y una deidad precolombina en un altar indígena. No es raro, por consiguiente, que el nombre y la figura de símbolo sagrado cristiano reemplace al nombre y la figura de un viejo dios indígena, pero no sus atributos.¹ Esto es lo que parece revelarnos una simple visita a los templos, cristianos en apariencia, de nuestros poblados aborígenes, o la contemplación de ritos como los que pueden presenciarse a diario en Chichicastenango y otros lugares.

A todo lo dicho hay que añadir que, consideradas las formas de cultura material como parte del proceso productivo, el creador de formas de cultura subalterna resulta marginado del acceso a las materias primas y a los instrumentos y técnicas de producción que emplean las élites oficiales, y que ese instrumental de trabajo y los medios de enseñanza de que disponen las minorías dominantes se ven suplidos necesariamente por otros no institucionalizados que se erigen en modalidades características de una cultura distinta: la cultura folklórica. Porque, como decía Tomás Lago, "el pueblo también hace cosas con nada, con vidrios recortados, con yeso, con barro, con tapas de botella, con conchas marinas, con tallos vegetales, que abundan, pero todo lo que sale de sus manos y lo acompaña en su vida doméstica, adquiere en seguida su sello, cierto sentido humano inconfundible, íntimamente ligado a la nacionalidad". De esta manera se explica la perdurabilidad que tienen en Guatemala los "santeros" populares; los productores de juguetes de madera coloreada que se construyen en Totonicapán; los plateros indígenas que hacen exvotos; los alfareros que aplican la técnica del "vidriado" español a su candeleros zoomorfos de origen prehispánico; los carpinteros de Nahualá, cuyos muebles difieren en mucho de los creados por los ebanistas antigüeños de cepa colonial; las

¹ Cfr. Juan Adolfo Vásquez, "El campo de las literaturas indígenas latinoamericanas", en *Revista Iberoamericana* (julio-diciembre, 1978, Nos. 104-105), Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, Pennsylvania, pág. 321.

tejedoras de Tamahú y Tukurú, en Alta Verapaz, que incorporan a sus huipiles figuras tales como el sol, la luna y la serpientes, preñadas aún de contenido mitológico. Y así se explica también la coexistencia –nada pacífica a veces– de las procesiones indígenas y las de los ladinos; de la loa y del teatro culto; de los bailes de moros y cristianos y la danza clásica; de los nacimientos y los arbolitos navideños europeizantes: de los "cuenteros" y la narrativa impresa; de los corridos populares, cargados de historia, y el aluvión de la música internacional. En fin: del arte erudito, aprendido en las academias, y el arte del pueblo, enriquecido por la tradición, que es "creación incesante".

Esta contradicción dualidad –arte erudito o culto y arte popular o folklórico– se dio también en el seno de las sociedades precolombinas divididas en clases sociales. Stephan de Borhegyi, al distinguir entre cultura *folk* y cultura compleja en el mundo maya explicó correctamente el problema. No sólo porque reparó en la coexistencia de ambas culturas sino porque concluyó afirmando que la mentalidad *folk* del campesino maya no se alteró con la influencia de la intrincada escritura, ni del sistema calendárico, ni de la religión abstracta que le impusieron los teócratas mayas o "mexicanos", tanto como la iglesia romana.² Análogo criterio sostiene Fraser³ al aseverar que en las altas culturas del pasado floreció el arte erudito como patrimonio de la clase dirigente, mientras que las clases bajas se aferraron a concepciones estéticas empíricas y forjaron ese mundo del arte que él llama secundario.

Esta breve caracterización de las artes populares dentro de la sociedad dividida en clases, nos lleva a coincidir con Bertolt Brecht⁴ cuando explica lo "popular" como lo que las grandes masas comprenden; lo que recoge y enriquece su forma de expresión; lo que incorpora y reafirma su punto de vista; lo que es representativo de la parte más progresista de su pueblo, que puede hacerse cargo de su conducción y resultar también comprensible a los demás sectores del pueblo; lo que partiendo de la tradición, la lleva adelante; lo que transmite al sector del pueblo que aspira al poder las conquistas del sector que ahora lo sustenta.

² Cfr. Stephan F. de Borhegyi, *Cultura Folk y cultura compleja en el área maya meridional* (cuadernos del Seminario de Integración Social Guatemalteco, No. 5), Guatemala: Editorial del Ministerio de Educación Pública "José de Pinola Ibarra", 1959, pág. 28.

³ Cfr. Douglas Fraser, *Arte primitivo*, México: Editorial Herrero, S.A., 1962, pág. 13.

⁴ Cit. por Néstor García Canclini, en *Arte Popular y sociedad en América latina* (colección Teoría y Praxis), México: Editorial Grijalvo, S.A., México, D.F., 1977.

Artes populares e identidad cultural

Si por cultura se entiende⁵ no un ente abstracto sino la suma de conocimientos transmitidos de una generación a otra; la memoria colectiva; la herencia social que hace posible la integración de los miembros de una comunidad, impregnándoles sus normas de comportamiento, valores, sabiduría y habilidades, la síntesis de los valores materiales y espirituales de una sociedad determinada; el marco organizador de la autoconciencia nacional; la fisonomía social, la personalidad de cada pueblo; debe comprenderse así mismo que la cultura expresa la experiencia histórica particular de cada pueblo y encarna sus resultados: constituye su fisonomía peculiar, su personalidad colectiva.

Como en la España conquistada por los árabes, en los pueblos colonizados por los peninsulares surgió, en un primer periodo, una cultura que reiteraba los rasgos vigentes de la cultura dominante. Más, en plazo relativamente breve, fueron apareciendo elementos incipientes anunciadores de una cultura nacional. De ahí que la cultura nacional de América Latina, como la de España contemporánea, sea producto de un proceso histórico que incluye varios siglos de colonización y, por ende, un prolongado proceso de transculturación.

Para citar sólo un ejemplo, el de Cuba, recuérdese que allí, sobre las raíces hispánica y africana —una vez exterminada la aborígen— empezaron a gestarse una nueva población y una nueva cultura, resultantes ambas de la fusión de elementos españoles y africanos.

En el caso de Guatemala y en el de la mayor parte de los pueblos hispanoamericanos, las tradiciones, creencias y costumbres traídas por los españoles y otros inmigrantes, al ser reinterpretadas y reelaboradas según las condiciones económicas, sociales y geográficas que imperaban aquí, fueron conformando a lo largo de casi cinco siglos lo que llegará a ser en definitiva nuestra cultura nacional.

Dentro de este marco conceptual, como lo ha reconocido la UNESCO⁶, el arte del pueblo es expresión de su capacidad creadora y elemento fundamental de su patrimonio, al mismo

⁵ Cfr. Nils Castro, "Cultura Nacional y Cultura Socialista", en *Cultura y Liberación Nacional* (Colección cultura, Serie Pensamiento Nacional), Panamá: Ediciones Instituto Nacional de cultura, Impresora de la Nación, 1977, pág. 12 y ss.

⁶ Cfr. UNESCO, *Conferencia Intergubernamental sobre las Políticas Culturales en América Latina y el Caribe* (Informe Final), Bogotá: 10-20 de enero, 1978, pág. 51.

tiempo que constituye premisa indiscutible para la afirmación de la identidad cultural. Así se explica que el nombrado organismo recomiende estimular el desarrollo de la cultura popular por medio del estudio cuidadoso de sus fuentes y motivaciones y su posterior expansión. Y así se explica también que las políticas culturales más progresistas formuladas en América Latina se propongan impulsar el estudio de las raíces culturales, el reconocimiento de sus valores, el desarrollo de estos y la investigación del folklore. Después de todo, la América Latina de hoy es una unidad sostenida por su cultura tradicional. En su historia, en sus hábitos y costumbres, en sus particulares concepciones del mundo y de la vida, en sus artes populares, se palpan las raíces comunes de su población tanto como las diferencias específicas de las sociedades latinoamericanas. En resumen: estos atributos configuran la identidad cultural de cada uno de nuestros pueblos. Su singularidad y su universalidad. A propósito, don Miguel de Unamuno solía decir: "Hemos de hallar lo universal en las entrañas de lo local, y, en lo limitado y circunscrito, lo eterno." Y Luis Cardoza y Aragón proclama: "La Dulcinea, para ser universal, era ante todo del Toboso."

Los devoradores del folklore⁷

Dos tendencias igualmente nocivas se manifiestan en materia de folklore en general y de artes populares en particular: la de la "cultura de la ganancia", que consiste —en el propósito y en la práctica— en la turistización del dato folklórico, en el sometimiento de la cultura popular a una operación permanente de intercambio comercial; y la que sostiene la tesis de la necesaria y definitiva liquidación del folklore como preludeo de cualquier acción emancipadora real de las clases subalternas.

La "cultura de la ganancia" deriva del sistema económico, social y político imperante, que somete a la sociedad —como ocurre en Guatemala— a un régimen de necesidades inducidas en que la cultura que conviene tan sólo a unos pocos es impuesta a todos como si fuese de todos. Sostienen ese gran aparato de inducción el turismo, los medios de comunicación masiva (radio, televisión, publicaciones impresas, cine, iniciativas discográficas, espectáculos "en vivo", campañas publicitarias), los mercados artesanales, las boutiques, los curious shops y algunos museos privados. Pero los beneficiarios

⁷ Tanto este subtítulo como las expresiones que aparecen entre comillas en el texto, son de L. M. Lombardi Satriani *Apropiación y destrucción de la cultura de las clases subalternas*. México: Editorial Nueva Imagen, 1978.

de esta batería de técnicas alienantes, que pretende homogeneizar a las masas populares para hacerlas fácilmente manipulables por las élites en el poder, no se sacian con la desmedida comercialización de las artes populares, sino las despojan de su impronta regional, las "modernizan" y acomodan a las exigencias de un mercado en que se prefiere "lo nuevo solamente porque es nuevo respecto de lo antiguo, considerado como negativo sólo porque es antiguo". Los textiles guatemaltecos del presente, la deformada cerámica de Chinautla, la platería de quetzalitos y "monjas blancas" y los cada vez más numerosos e improvisados conjuntos de danzas "folklóricas" confirman lo dicho.

La segunda de las mencionadas corrientes, progresista en apariencia, considera que el mundo campesino, creador de artes populares y de cultura folklórica en sus más diversas expresiones, debe morir en todas sus formas arcaicas, pues de otro modo estaría sujeto a la más abyecta dependencia económica. Excluye así la problemática que la escuela italiana, heredera de Gramsci, llamada de la relación tradición-revolución, entre cuyas reflexiones científicamente más consistentes figura la de advertir la potencialidad revolucionaria de la cultura popular.

Dogmáticamente, haciendo mal uso de concepciones teóricas que aplican de modo mecánico a nuestra realidad, algunos candorosos adversarios del sojuzgamiento a que se ven sometidos los artistas y artesanos populares preconizan, imbuidos de fatalismo y como única alternativa de salvación, la muerte indiscriminada de la cultura folklórica. Para justificar sus apresurados y anticientíficos criterios, se consuelan afirmando que los productos artísticos del pueblo, son meras imitaciones o deformaciones de modelos españoles. Esta clase de simplismo ha prohiado conclusiones tan infundadas como esa de que la indumentaria indígena tradicional no es más que el "uniforme" que los españoles impusieron a los vencidos en las guerras de conquista. En tales puntos de vista — como diría un discípulo de Gramsci — está presente la idea de que lo arcaico es, sin más, identificable con lo "reaccionario".

En 1961, con motivo de su visita a Guatemala, José María Arguedas escribió: "No he visto en este maravilloso país nada más respetable y de mayor significación que el indio de Chichicastenango." y luego agregó: "La raíz mítica de nuestros países tiene su representación viva, real, digna, en el vestuario de nuestras comunidades nativas, del mismo modo que en los restos arqueológicos y quizá mejor en los primeros. Porque los trajes indígenas han sido elaborados

en un proceso de siglos con materiales americanos y occidentales en los que el genio creador autóctono se muestra triunfante y, a pesar de cuanto puedan decir en contra los anti-indigenistas, esas formas constituyen el aspecto más original de nuestros países y nos representan en el mundo casi tanto como nuestras propias banderas nacionales."⁸

El futuro de las artes populares

"El folklore es eterno" y "el folklore desaparecerá", son dos enunciados simplistas. Ni el hecho folklórico es inmutable ni tampoco desaparecerá de modo fatal. Aun en las sociedades sin clases, la cultura folklórica sobrevivirá —y sobrevive de hecho— despojada de todos aquellos rasgos nocivos, contrarios a una concepción progresista del mundo.

En enero de 1979 —a propósito—, el pueblo cubano celebró en Matanzas el centenario del danzón y los cincuenta años del danzonete. Más no por ello la revolución se puso en peligro o en entredicho. Al contrario, esta fiesta fue todo un acontecimiento nacional, todo un suceso revolucionario. Porque el danzón, cuyo antecedente inmediato es la contradanza⁹, introducida a La Habana por los ingleses en 1762 y acriollada posteriormente en Santiago de Cuba y Guantánamo, es el baile nacional cubano. A esto se debe que en 1960, al cumplirse el primer aniversario de la revolución, el gobierno dirigido por Fidel Castro emitió una ley que incluye en su texto consideraciones como esta: "*Por cuanto: El danzón, representa por los elementos musicales y coreográficos que lo integran, el más fiel exponente de estilo y modalidad atributiva dentro del folklore nacional, y en consecuencia, por su vigencia a más de 81 años de difusión diaria, constituye a su favor, el galardón costumbrista de poder ser considerado por derecho natural, ya que de hecho así lo ha conquistado, la consideración de hacerse llamar BAILE NACIONAL DE CUBA: nominación indiscutible por cualquier otro motivo o modalidad rítmica hasta ahora conocida.*" Y disposiciones normativas como las siguientes, suscritas por el Consejo de Ministros: "*Artículo 1.- Por la presente queda reconocido y admitido como Baile Nacional de Cuba, el estilo, ritmo y normas bailables establecidos por MIGUEL FAILDE PÉREZ en la estructuración musical intitulada*

⁸ Cit. por Ricardo Toledo Palomo en "José María Arguedas en Guatemala", *El Imparcial* (8 de mayo), Guatemala, 1979.

⁹ Danza folklórica llamada originalmente *country-dance*, baile popular de Normandía.

DANZÓN, estrenado un ejemplar del mismo la noche del 1.º de enero de 1879 en el Liceo de Matanzas, con el nombre de *Alturas de Simpson*.¹⁰

Otro ejemplo, igualmente ilustrativo, lo constituyó el carnaval que este mismo año estuvo dedicado a exaltar las tradiciones populares y la cultura folklórica de Cuba.

Acerca de este tema, Armando Hart, ministro cubano de cultura ha dicho: "Un elemento esencial de la actividad artística del país es la música. Debemos organizar y priorizar festivales del son, del danzón, de la rumba, de la trova." Y ha expresado también: "Hay que realizar en cada municipio del país un estudio de las fiestas populares, de sus expresiones tradicionales; partiendo de estos estudios podremos desarrollar un amplio movimiento artístico de impulso a las actividades artísticas de raíz popular."¹¹

En Viet Nam, en donde la cultura folklórica desempeñó un papel tan relevante en los años de la guerra de la liberación —la música, la literatura y la farmacopea tradicionales, para sólo citar algunas expresiones—, Nguyen Linh, investigador del Instituto de Historia, refiere esta experiencia: "... cada aldea y cada poblado tiene su propia tradición, sus propias costumbres y hábitos. Hay aldeas en que toda la población de las mismas se dedica a una profesión o trabajo específico de carácter armisticio. Hay otras aldeas que realizan un trabajo de tradición propia, como por ejemplo la aldea Ho tiene mucha habilidad en la pintura de cuadros de carácter folklórico, la aldea Linh que tiene una cultura folklórica en forma de canto muy característica, o por ejemplo, unas aldeas como las de la provincia de Hai Tvong que tiene mucho arte en la confección de estatuas; o la aldea Mga So que tiene tradición de confeccionar artículos de bronce, etc. Los poblados y aldea son lugares donde se crea una cultura folklórica, donde se presentan las manifestaciones de esa cultura popular folklórica."¹²

En una sociedad dividida en clases sociales, el folklore —incluidas las artes y artesanías populares— tiene con frecuencia el carácter de cultura

¹⁰ Cfr. Carlos Cedeño, "El centenario del danzón", en *El Gallo Ilustrado*, Suplemento dominical de *El Día* (18 de noviembre), México, D.F., 1979, pág. 6.

¹¹ Cfr. Armando Hart, "Un amplio movimiento de raíz popular" (Discurso pronunciado el 28 de octubre de 1977), en *Alero* (tercera época, No. 27, noviembre-diciembre, 1977), Guatemala: Editorial Universitaria de Guatemala, págs. 113-119.

¹² Cit. por Nils Castro en "Penetración cultural, genocidio cultural, política cultural", en *op.cit.*, p. 86.

impugnadora¹³ (o de subculturas relativamente autónomas). En tales circunstancias, en el folklore se refugian algunas de las mejores tradiciones del pueblo frente a la penetración extranjerizante. El folklore es, entonces, como lo asevera Rogelio Martínez Furé, "La cantera de formas vitales que nos permitirá descubrir y superar el diversionismo ideológico. El folklore no desaparece sino que se transforma y con ello nutrirá nuestra verdadera cultura nacional."¹⁴ Claro que esta afirmación implica distinguir entre folklore *positivo* —tan bien definido por Martínez Furé— y folklore *negativo*, dentro del cual caben, según el mismo autor, las supersticiones, los tabúes, las concepciones idealistas acerca de las fuerzas sobrenaturales que rigen la vida de los hombres, las prácticas de curanderismo, la coprofagia, la xenofobia, etc.

En las nuevas sociedades sin clases antagónicas, la cultura folklórica, y con ella las artes populares, serán desprovistas de su función impugnadora para cobrar continuidad en otro marco de relaciones económicas. Para sobrevivir ya no como muestra de estratificación o pluralismo cultural, sino como "conjunto de productos culturales diversos que pueden, eventualmente, ser libremente elegidos por grupos particulares de una sociedad sin clases."

Si las multitudinarias procesiones de Semana Santa en Guatemala, de casi tres mil cargadores cada una de las ocho principales de la capital, tienen en nuestra época un marcado carácter religioso, es dable pensar que en el futuro, aunque no necesariamente privadas de ese carácter, constituyan —más allá de la mera devoción— expresiones de homenaje, de admiración y culto a una imaginería magistral nacida en el seno del propio pueblo. Igual como podría decirse con respecto de los nacimientos navideños —Carlos Pellecer, en México, mantuvo hasta su muerte la costumbre de hacer personalmente el suyo—; de las posadas y los *corpus*; de los tejidos manuales; del hierro forjado, de la hojalatería y la cerámica, que podrían subsistir —es una hipótesis— por adhesión emotiva o por escogencia cultural de determinados grupos. ¿De qué otro modo puede explicarse que sesenta y dos años después de ocurrida la revolución bolchevique, Trofim Démchenko, alfarero de Ophosnia, Ucrania, haga todavía, con sus propias manos, chivos, carneros, cerdos, pitos y otras figurillas de barro, y que sostenga

¹³ Veamos un caso, que no por inusitado deja de ser elocuente. En 1979, la procesión de Jesús de Candelaria, que recorre la ciudad de Guatemala el Jueves Santo, fue homenajeada con una alfombra tradicional de flores que decía: "El dolor más grande de tu pasión es ver hoy la vanidad y el orgullo de tu ciego".

¹⁴ Cfr. Rogelio Martínez Furé, "Diálogo imaginario sobre folklore", en *Diálogos Imaginarios*, La Habana, Cuba: Editorial Arte y Literatura, 1979, pág. 267.

ideas como estas?: "el alfarero es creador de la belleza diaria, que ha nacido en el seno de la vida y que se sirve de ella"; "hacer caso omiso de las experiencias de mis antepasados significaría echar a perder sus hallazgos"; "es fácil perder una tradición, pero muy difícil recuperarla"; "es muy fácil franquear una línea divisoria: la maestría debe tener continuidad".

Pablo Neruda dijo, pensando en la cerámica de Quinchamalí: "Sin mano no existe el hombre, no hay estilo."

Lo que tienen de discriminatorio las artes populares en las sociedades divididas en clases tendrá que desaparecer y dará paso, no a una cultura subalterna ilusoria, "reservorio cultural" de la revolución y neoiluminista -como la llama con ironía Lombardi Satriani-, sino a un folklore que lleve implícita la libertad de opciones culturales en una sociedad sin clases.

Para concluir, dejemos de lado la conjetura y volvamos los ojos a la reveladora experiencia vietnamita, porque en ella cobran realidad práctica las nociones teóricas de cultura popular e identidad cultural y porque ella pone de manifiesto lo que ocurre en el proceso transformador de la sociedad socialista: "La cultura vietnamita actual, como cualquiera cultura del mundo, no es totalmente autóctona, es decir, no nace de la tierra misma del país, sino que está formada por numerosos elementos implantados en otras culturas, particularmente el budismo, que nos llegó de la India; el confucianismo, que llegó de China, y el marxismo, que nos llegó más recientemente del Occidente. En otras palabras, una cultura nacional no puede ser definida como algo nacional por el origen de sus elementos. Lo que es nacional puede tener un origen extranjero; lo extranjero se convierte en nacional cuando es aceptado y asimilado durante un largo período y cuando se convierte en parte integrante de su tradición."¹⁵ De ahí que el presente, en Viet Nam, "Los campesinos, los obreros y los soldados, los hombres y las mujeres, tratan de expresarse a través de los versos, los cuentos y, a pesar de que el nivel técnico de sus obras sea desigual, el mismo pueblo ha vuelto a conquistar el derecho a la palabra y ha vuelto a tomar posesión de la palabra. Esta nueva cultura ha vuelto a las antiguas tradiciones de la cultura oral, sobre todo de esta cultura en otros planos, en otros aspectos, en otras dimensiones."¹⁶

¹⁵ Le Thanh Khol, "Cultura es humanismo, humanismo es cultura", en *La Semana de Bellas Artes* (publicación del Instituto Nacional de Bellas Artes, No. 82, 27 de junio), México, 1979, pág. 7.

¹⁶ *Ibid.*, pág. 6.