



La investigación en folclore

Por Alicia Martín

Doctora en Antropología, Facultad de Filosofía y Letras (FFyL), Universidad de Buenos Aires (UBA). Profesora titular de la cátedra Folclore General, FFyL, UBA. Investigadora del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano (INAPL), Secretaría de Cultura de la Nación.

Docentes, artistas e investigadores del folclore trabajamos en el conocimiento y la difusión de prácticas sociales que se asientan en un rasgo particular: recuperan la memoria de las generaciones pasadas. Es decir, investigamos y difundimos la herencia social de nuestra comunidad.

Desde la época de mis estudios de antropología en la UBA, me interesa la tensión siempre presente en el folclore entre lo antiguo y lo nuevo, la memoria y el cambio, y la paradoja de cómo ser intérpretes leales del pasado sin ser conservadores ni nostálgicos. En mis investigaciones comencé a advertir que la relación entre folclore, pueblo y cultura nacional no era unívoca ni simétrica. Había versiones diferentes de cada una de esas entidades y de sus vínculos, que revestían complejidades, exclusiones y contradicciones tan profundas como las paradojas y silencios de nuestra historia nacional.

En 1984, movida por el interés de profundizar el estudio de la cultura de la Ciudad de Buenos Aires, comencé a seguir un fenómeno bastante ignorado hasta entonces: las actividades de las agrupaciones del carnaval porteño. En este artículo presento algunas consideraciones e interrogantes relativos al



estudio del arte popular y folclórico, surgidas durante varios años de investigación.

La creación popular o el lugar del arte en la vida colectiva

Las investigaciones sobre la cultura suelen enfocar las obras que analizan como producciones terminadas, sin profundizar demasiado en el proceso o en el camino del que estas obras son sólo un resultado posible. Libros, discos, canciones y danzas involucran distintas etapas y procedimientos para llegar a tomar esas formas, no sólo materiales sino simbólicas. Sin embargo, se suelen reconocer sólo las obras y los autores; a veces, los antecedentes e influencias. Se desconocen las condiciones y las reglas de producción, y las relaciones entre géneros, marcas de época, usos y retóricas.

Esta concepción analítica de producción cultural se extiende a otras sociedades, clases y grupos sociales. Se universalizan las reglas de producción del arte occidental moderno y burgués, en las que predomina la idea del creador individual y autónomo que inventa arte inédito, y se suponen válidas para todo el mundo y para todas las épocas. Sin embargo, no han sido éstos los patrones de creación cultural en todos los tiempos ni en todas las sociedades. Insistir en esos marcos conceptuales propios del arte occidental moderno lleva a cometer gruesos errores, por ejemplo, cuando se aplican al folclore y a la cultura popular. Me detendré en algunos de estos contrastes.

En el arte popular no siempre se diferencia y se recorta analíticamente según las ramas independientes de las bellas artes. Los fenómenos culturales que nos interesan involucran la combinación de varios lenguajes artísticos: música, danza, representación teatral o dramática, plástica, poética, entre otros. Reducir, por ejemplo, el candombe o la ceremonia mapuche del *nguillatún* a música y/o danza es encasillar una producción cultural que, además de utilizar esos

lenguajes, recurre a la dramatización de personajes, a la iconografía, a la poética de la actuación en relación con la invocación de ancestros, de rogativas, a la representación de entidades superiores y a estados de comunidad espiritual entre todos los participantes que resultan inescindibles en una correcta descripción y apreciación.

No se trata de señalar el factor de representación como un complemento, o de mencionar que es música para bailar o danza pantomímica, porque en la ejecución estas formas estéticas se expresan, se crean y se necesitan unas a otras. Cuando investigamos algún género folclórico advertimos no sólo la íntima relación entre el folclore y la vida cotidiana de la gente, sino también qué formas o géneros de la cultura, que a veces por razones de análisis se estudian por separado como si fueran productos culturales independientes, se encuentran unidos en la experiencia artística.

Préstamos, artistas que transitan entre varios géneros expresivos, similares patrones culturales, se encuentran bien documentados, por ejemplo, en la historia del tango, el carnaval, la poética repentista, el circo criollo, la literatura popular criollista, el teatro gauchesco y el sainete, y seguramente en la trayectoria de tantos otros conjuntos culturales. Sin embargo, estas producciones culturales se conocen y se estudian por separado y en diferentes disciplinas, lo que hace que sea difícil encontrar análisis que articulen y aborden sus interrelaciones.

En la investigación de las prácticas populares y folclóricas es importante advertir su carácter multidimensional, o integral, como lo identificaba Augusto Cortazar. Casi todos los géneros folclóricos se manifiestan como música, danza, plástica, poesía, narrativa, drama e historia. Es lo que los peruanos llaman "arte total", es decir, estilizaciones de la propia vida de un pueblo en las que confluyen, integralmente, las distintas musas o artes que occidente muchas veces ha visto crecer en forma separada.



En nuestro país, el tango muestra su complejidad como arte total porque surge como una danza distintiva, desarrolla una forma musical característica, más tarde una lírica que narra sus propios dramas, genera sus mitos y sus historias, y despliega una cosmovisión y una sensibilidad particular. Como expresión originaria de los sectores populares, el tango quedó en el centro de los debates sobre lo bárbaro o lo civilizado, lo correcto y lo decente, lo elevado y lo inferior.¹ Motivó polémicas acerca de los valores que expresaba por estar encasillado como una expresión popular, erótica y desvergonzada; como una muestra del machismo y del temperamento sanguíneo de los latinos.

En 1917, el periodista Arturo Lagorio escribió un artículo titulado “El mal del tango”, donde lamentaba la difusión de esa música “antiestética, carente de desarrollo melódico y, principalmente, peligrosa por su cosmopolitismo”.² A lo largo de su historia de más de un siglo, el tango ha tenido detractores pero también defensores que lo protegieron de la mejor manera posible: lo practicaron, lo cantaron, lo bailaron, lo silbaron, lo recrearon y lo adaptaron, a pesar de los tabús sociales y las prohibiciones. El debate sobre lo correcto e incorrecto, la valoración en términos morales y estéticos dominantes, propios de la alta cultura burguesa, ha signado no sólo buena parte de su historia, sino también de todas las producciones del folclore.

Con respecto a la integración de lenguajes en las artes populares, el gran africanista argentino Alejandro Frigerio define a las *performances* afroamericanas como “multidimensionales”, por la condensación de lenguajes expresivos que reflejan.³ Por eso, considero que para un relevamiento de las manifestaciones folclóricas la unidad

de análisis más adecuada es la *performance* o actuación,⁴ es decir, la relación que en la concreta ejecución se produce entre intérpretes, audiencia y géneros culturales.

Otro factor de relevancia en la comprensión del arte folclórico radica en la particular relación entre intérpretes y audiencia. Si bien existen roles diferenciados, muchas veces los personajes involucrados en las actuaciones folclóricas como audiencia pueden pasar a desempeñarse como intérpretes. Por la alternancia entre artistas, una actuación de música, cantos y danza puede llegar a parecerse a una sesión de improvisación, porque el orden y la secuencia de la representación se desarrollan como un intercambio entre estos roles. De allí que la ejecución de los géneros artísticos involucre variaciones no siempre planificadas.

Por último, la clasificación de las producciones de la cultura popular según su origen –culto, masivo, campesino, urbano– tiende, por un lado, a encasillar a los intérpretes y, por otro, a establecer la idea de géneros separados, oponiendo producciones que más bien conviven y se retroalimentan. Es en estas cuestiones donde ubicamos viejos desencuentros. Una maniobra de la hegemonía ha sido oponer producciones populares que integran el repertorio de los músicos y la producción de los autores, por ejemplo, tango vs. folclore. Las imbricaciones entre géneros populares permiten descubrir en sus relaciones una historia de contactos y cruces con matices más complejos que los normalmente avizorados, que no sólo escapan a la clasificación genérica, cultural o territorial, sino a veces a los mismos límites nacionales o regionales.

La vigencia de las producciones folclóricas dependerá de varios factores: creadores que conozcan y abreen en los géneros

¹ Martha Savigliano, “Malevos llorones y percantas retobadas: el tango como espectáculo de razas, clases e imperialismo”, 1993/94, pp. 79-104.

² Arturo Lagorio, citado en Sergio Pujol: “Entre el prostíbulo y la vitrola: recepción del tango en los años 20”, 1995, pp.141-148.

³ Alejandro Frigerio, *Cultura negra en el Cono Sur: representaciones en conflicto*, 2001.

⁴ Charles Briggs y Richard Bauman, “Género, intertextualidad y poder social”, 1996, pp. 78-108.



tradicionales; intérpretes que creen en el marco de los géneros tradicionales y que actualicen los temas ya consagrados; audiencias sensibles y circuitos de circulación de estos modos de comunicación. En la interrelación de estos tres factores se asienta cualquier fenómeno folklórico: la obra, el intérprete y la audiencia.

La permanencia de un género artístico por más de un siglo, como es el caso del tango, se puede explicar por la excelencia de sus compositores y la calidad de sus intérpretes, cuestiones que son internas del género. Pero esa permanencia se explica, además, por la relación del género artístico con la sociedad que lo crea y lo difunde, como fue para el caso del tango la temprana profesionalización de sus músicos y cantantes, o el pronto ingreso en el mercado de las industrias culturales. En otras palabras, se puede pensar en cuál ha sido la capacidad de los agentes culturales para adaptar y recrear los inevitables cambios sociales.

Podemos seguir la historia de una sociedad según su arte; ver cómo el arte la ha representado, cómo estiliza sus imágenes, sonidos y ritmos, el movimiento y la cadencia de su gente. En esta relación, el arte folklórico expresa y representa sujetos colectivos, a diferencia del arte de elite o de las industrias culturales donde la autoría se asienta en artistas individuales. Es decir, mientras el arte masivo y culto sólo existe individualmente, el arte folklórico sólo existe colectivamente. El estudio de la creación colectiva, de los grupos humanos que producen cultura más allá de las condiciones oficiales y mercantiles, ha sido la preocupación del folclore desde sus tempranos inicios.

Marcaremos, para finalizar, algunos de los cambios en la conceptualización del folclore que nos permiten estudiarlo en el contexto de las actuales transformaciones culturales.

¿Qué estudiamos y enseñamos hoy sobre folclore?

El surgimiento de los estudios de folclore obedeció al esfuerzo intelectual por dar cuenta de las grandes transformaciones de la modernidad. El desarrollo industrial, el avance del mercantilismo, la urbanización, el individualismo, la secularización, eran nuevas realidades que dejaban entrever cambios sociales profundos e inevitables. En esta modernización, que se acelera en Europa desde el siglo XVIII, quedaban atrás la vida rural, la comunidad aldeana y el contacto con la naturaleza. Todo aquello que sobrevivía al avance de la mercantilización fue rotulado como “antigüedades” o “tradiciones populares”, porque quedaban como testimonio o huellas del pasado.

El folclore, como ciencia de las “antigüedades”, se asimiló a una clase social, el campesinado, y a un paisaje, el campo. William Thoms lo definió como “aquel sector del estudio de las antigüedades y la arqueología que abarca el saber tradicional de las clases populares de las naciones civilizadas” y refirió el “saber tradicional” a “todo lo relativo a las antiguas prácticas y costumbres, a las nociones, creencias, tradiciones, supersticiones y prejuicios del pueblo común”.⁵ De este modo, el pueblo iletrado y tradicionalista se diferenciaba y se separaba de las vanguardias ilustradas y racionalistas. Las costumbres y los saberes del *pueblo común* quedaron excluidos del arte consagrado, la profesionalización, la educación sistemática y la historia, y permanecieron más cerca de la antigua barbarie que de la civilización moderna.⁶

La dicotomía campo-ciudad, fundacional en los estudios de folclore, persiste aún en el sentido común y en los medios masivos de comunicación. Sin embargo, esta correlación que vinculaba territorios con formas culturales –el folk en el campo, la

⁵ William Thoms, “La palabra ‘folklore’. Reimpresión de la carta a El Ateneo, 1846”, 1974, pp. 33-36.

⁶ Luigi Lombardi Satriani, *Apropiación y destrucción de la cultura de las clases subalternas*, 1978.



alta cultura y la cultura de masas en los centros urbanos— fue perdiendo poder explicativo a lo largo del siglo xx. Esto se debió a dos factores: las migraciones de grandes contingentes campesinos a las ciudades y la expansión de los medios masivos de comunicación.

En los últimos tiempos se ha puesto atención en el potencial alternativo de estos saberes empíricos pre-modernos, antes considerados obstáculos para el progreso. Fue sobre todo en las áreas de las políticas públicas y los organismos internacionales donde se comenzó a subrayar a la cultura como factor de desarrollo y promoción social.⁷ La revalorización de aquellos saberes olvidados por la educación formal se plasma como reconocimiento de la multiculturalidad y el respeto por las minorías, es decir, formas de hacer frente a las múltiples crisis que sacuden el funcionamiento desigual de las sociedades contemporáneas. De este modo, lo que hasta hace veinte años era reducido a formas culturales exóticas o en vías de extinción, a formas pre-capitalistas de producción cultural, hoy se promueve como paliativo local a las crisis macro-estructurales.⁸

A una cultura mundializada, desterritorializada, deslocalizada,⁹ ¿le corresponde un folclore también desterritorializado? Para una concepción de la cultura oficial que enfatiza la diversidad y el pluralismo ya no es importante lo uniforme y lo común, sino lo distinto y lo diferente. Es así como emerge la puesta en valor de las tradiciones y los saberes locales, cuando las agencias internacionales de cultura, pero también de desarrollo, redescubren los saberes ancestrales hoy llamados “patrimonio intangible”.

Pero aun antes de que las agencias internacionales y las políticas públicas observaran el potencial cultural de las tradiciones locales, minorías subordinadas y grupos

alternativos recurrieron a la cultura popular como forma de resignificación y de lucha frente a la imposición ideológica que fuerza a interiorizar modelos y valores de la actual era de la mundialización. Así, saberes que se creían extinguidos o residuales son tradicionalizados y recreados en las últimas décadas en la ciudad de Buenos Aires, donde se han vuelto a ver y a escuchar candombes, agrupaciones de carnaval, artes circenses, tango y folclore.

En estas manifestaciones, jóvenes trabajadores de la cultura tradicionalizan el pasado para contextualizarlo en las condiciones sociales del presente. Se trata de una apropiación selectiva de las tradiciones, que vuelven a operar en nuevos campos de producción cultural. De este modo, la tradición y el folclore, más que un segmento residual, periférico o antiguo de la cultura, pueden también ser germen y molde para nuevas recreaciones.

Las prácticas artísticas de grupos que tradicionalizan elementos culturales que se daban por extinguidos, no sólo actualizan y resignifican viejos géneros expresivos, sino que instalan formas de participación y de organización novedosas, no previstas por las instituciones vigentes. Su presencia se vuelve entonces un poderoso dinamizador del movimiento cultural, en tanto instalan y exigen espacios de expresión y de reconocimiento. Pero, además, el folclore se recorta como una forma cultural que convive y que disputa espacios con otras, como las acciones de las industrias culturales y de las agencias oficiales de cultura.

Nuestra línea de estudios, desde la cátedra Folclore General de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, se centra en experiencias locales que sitúan al folclore en el cruce con otras formas de comunicación y de producción cultural. Es decir, la problemática cultural se aborda conjun-


⁷ Marilena Chaui y otros, *Política cultural*, 1985, pp. 5-36.

⁸ Carolina Crespo, Flora Losada y Alicia Martín, *Patrimonio, políticas culturales y participación ciudadana*, 2007.

⁹ Renato Ortiz, *Mundialización y cultura*, 1997.



tamente con cuestiones de ideología y de poder en la construcción de identidades sociales, analizando el folclore que surge en medio de complicadas relaciones mercantiles, muchas veces transnacionalizadas, y en los contextos de los usos políticos de las tradiciones.

Sin duda, el consumismo y la masificación modificaron costumbres y hábitos, pero no agotaron la capacidad humana de encontrarse para experimentar y recrear memorias. La desterritorialización no acabó con el barrio, la plaza, el pueblo. El consumismo y los medios tecnológicos de comunicación no eliminaron el contacto cara a cara, la mesa de café, la charla de las vecinas o la parada en el maxikiosco. Y todavía hoy, dormirse con un cuento narrado por la abuela suele ser para los niños la mejor opción. La necesidad de los otros, el encuentro y el contacto personal alimentan formas de sociabilidad insustituibles. La creación colectiva sigue siendo el motor para hacer habitable el mundo, y toda creación es en verdad re-creación y fundición de lo antiguo a las necesidades del presente. 

Bibliografía

- BAUMAN, Richard: "Performance", en *Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainments*, Oxford University Press, 1992. Traducción de Cecilia Benedetti y Carolina Crespo.
- BRIGGS, Charles y BAUMAN, Richard: "Género, intertextualidad y poder social", en *Revista de Investigaciones Folclóricas* N° 11, Buenos Aires, 1996.
- CHAUÍ, Marilena y otros: *Política cultural*, Porto Alegre, Mercado Aberto, 1985. Traducción de Margarita Ondelj.
- CORTAZAR, Augusto Raúl: "Los fenómenos folklóricos y su contexto humano y cultural. Concepción funcional y dinámica", en *Teorías del Folklore en América Latina*, Caracas, Biblioteca INIDEF 1, 1975.
- CRESPO, Carolina; LOSADA, Flora y MARTIN, Alicia (eds.): *Patrimonio, políticas culturales y participación ciudadana*, Buenos Aires, Antropofagia, 2007.
- FRIGERIO, Alejandro: *Cultura negra en el Cono Sur: representaciones en conflicto*, Buenos Aires, Universitas, 2001.
- LOMBARDI SATRIANI, Luigi: *Apropiación y destrucción de la cultura de las clases subalternas*, México, Nueva Imagen, 1978.
- ORTIZ, Renato: *Mundialización y cultura*, Buenos Aires, Alianza, 1997.
- PUJOL, Sergio: "Entre el prostíbulo y la vitrola: recepción del tango en los años 20", en Cecilia Moreno Cha (comp.), *Tango tuyo, mío, nuestro*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, 1995.
- SAVIGLIANO, Martha: "Malevos llorones y percantas retobadas: el tango como espectáculo de razas, clases e imperialismo", en *Relaciones* N° 19, Sociedad Argentina de Antropología, Buenos Aires, 1993/94.
- THOMS, William: "La palabra 'folklore'. Reimpresión de la carta a El Ateneo, 1846", en Guillermo Magrassi y Manuel Rocca (comps.), *Introducción al folklore*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1974.
- YÚDICE, George: *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*, Barcelona, Gedisa, 2002.