

ALICIA MARTÍN
(compiladora)

Folclore en las grandes ciudades

Arte popular, identidad y cultura



2005



libros del
Zorzal

Introducción

Así como creemos en el poder transformador y reflexivo del arte, visto en tanto componente sustantivo y siempre presente de la vida social, nuestra investigación se contextualiza en el proceso de activa apropiación privada del sector público y del consumismo en que se desarrolla hoy la cultura. Como sucedió después de 1890 y de 1930, Buenos Aires vuelve a adquirir una cara oculta –y ocultada– que produce y pone a prueba modos informales de asociación, participación, resistencia y elaboración de las condiciones presentes.

Los siguientes artículos identifican algunas de las transformaciones socioculturales que tienen lugar en la ciudad de Buenos Aires, investigando su actual folclore. Puede parecer una contradicción estudiar el folclore de una ciudad, por cuanto se asocia al primero con la vida campesina, alejada del orden masificado y cosmopolita, reticente al cambio, aferrada a la tradición, centrada en lo permanente y ancestral. Sin embargo, estas nociones han sido discutidas en los últimos 40 años por los especialistas para concebir al folclore de una manera menos estática y esencialista.

Desde un análisis de la dinámica cultural, investigamos la vigencia de prácticas sociales centradas en *tradicionalizaciones* que se apropian de saberes que se creían perdidos en nuestra ciudad o que resignifican formas culturales al nuevo contexto urbano, y los reelaboran. Los modos en que se activan viejas prácticas que se daban por extinguidas –*retradicionalizaciones*– y la lucha por el reconocimiento ilustran la génesis constitutiva de discursos que resignifican el pasado. De manera que el folclore no remite a la repetición automática, acrítica o irreflexiva de los hábitos y tradiciones culturales. El pasado se transforma en un activo configurador del presente.

El Folclore ha aportado al análisis cultural una dimensión centrada en prácticas cuya eficacia reside en la puesta al día de una memoria selectiva del pasado (tradición), que es invocada para dar sentido a la actividad presente. Se trata de espacios simbólicos –social e histórica-

mente establecidos— que se producen y circulan más allá de las **previsiones institucionales**. Esto no quiere decir que las prácticas folclóricas **vivan fuera de la sociedad mayor**. Consiste más bien en la generación y la producción de saberes y modos de acción que no integran los circuitos de las llamadas “bellas artes”, la cultura oficialmente reconocida o la producción destinada al consumo de masas. Justamente, muchos de los artículos que presentamos problematizan y se posicionan en las zonas en que las prácticas folclóricas se cruzan e intersectan con otras formas culturales.

El folclore que estudiamos despliega un recorrido alternativo a los modelos culturales dominantes. Este recorrido incluye tanto el consenso y la negociación como también la oposición y lucha frente a la imposición ideológica que fuerza a interiorizar modelos, roles y valores constitutivos de la actual era de mundialización. Hoy, ante la consolidación a escala planetaria de nuevas redes de comunicación, se vuelve a actualizar el balance entre lo nuevo y lo antiguo. Por debates anteriores, sabemos que estos procesos homogeneizantes y de interdependencia global impactan sobre las sociedades generando redefiniciones de las identidades sociales, así como la puesta en valor de las tradiciones y los saberes locales.

Procuramos entonces relevar transformaciones socioculturales en la ciudad de Buenos Aires a través de la construcción, circulación y recepción de discursos que producen un efecto de identidad-diferenciación (Blache y Magariños de Morentin, 1980). Estos discursos asientan su autoridad en la conexión histórica con el pasado (tradicición). Tal ejercicio de la memoria, con distintos acentos, signos y objetivos, es compartido no sólo por los grupos folclóricos sino también involucra a agencias de patrimonio y políticas culturales.

La investigación en Folclore

Creo que la forma más clara de ubicar los nuevos desafíos del folclore es hacer una historia de la disciplina para recorrer los problemas que abordaron nuestros antecesores.

Para ilustrar los cambios más significativos en la teoría del Folclore me parece adecuado tomar como punto de partida al sociólogo cordobés Alfredo Poviña, quien editara en 1945 *Sociología del Folclore* y en

1953 *Teoría del Folclore*. Poviña perteneció a una generación de intelectuales que produjeron un enorme acopio teórico y empírico sobre el folclore. Juan Alfonso Carrizo, Carlos Vega, Feliz Coluccio, el mendocino Juan Draghi Lucero, el santiagueño Bernardo Canal Feijóo, Augusto Raúl Cortazar fueron algunos de los personajes que entre las décadas del 30 y del 60 protagonizaron la época de oro de la investigación folclórica en Argentina.

Alfredo Poviña nos dice: “Todo el problema de la ciencia folklórica consiste en resolver dos interrogantes: ¿cuáles son los hechos que forman su objeto? ¿A qué parte del grupo humano atribuimos en propiedad dichos hechos?”.

A estos dos criterios me voy a atener para guiar nuestro desarrollo, que será histórico y sistemático. Entonces, ¿qué hechos conforman el objeto del Folclore? Carlos Vega nos hablará de “cosas viejas”. Antigüedades, supersticiones, tradiciones comienzan a interesar a fines del siglo XVIII a los europeos ilustrados. A la luz de la razón iluminista, llaman la atención las tradiciones que se mantienen y resisten al avance de la razón científica. Por eso se llaman antigüedades, porque quedan como testimonio o huellas de un pasado que la Europa racionalista va dejando atrás.

Carlos Vega cuenta que “los anticuarios que florecieron en Europa entre 1780 y 1880 fueron los verdaderos precursores de los folcloristas”. Nos recuerda que ya hacia 1600, Francis Bacon había clasificado las ciencias. Al lado de la Historia había colocado una ciencia de las Antigüedades. Así, tempranamente en la constitución de las modernas ciencias sociales tal como las conocemos hoy en día, en 1846 Williams Thoms (o Ambrose Merton, su seudónimo) acuña la palabra *folklore*.

La visión racionalista y evolucionista de estos fundadores europeos colocaba en un único eje temporal formas de vida y de sociedad que eran contemporáneas y sincrónicas. Europa iba a ordenar toda la vida humana del planeta —presente, pasada y por venir— en una escala única y ascendente, colocándose ella misma en la cúspide de la civilización. Toda la historia de la humanidad se reducía al desenvolvimiento, lento pero inexorable, de la razón y sus productos excelsos: la ciencia, la técnica y la industria. Desde esta visión, al Folclore le tocará recolectar, clasificar y conocer aquellos saberes que cultivan y mantienen quienes no han arribado aún al saber racional-científico dentro de las propias sociedades europeas.

William Thoms definió al Folclore como “aquel sector del estudio de las antigüedades y la arqueología que abarca el saber tradicional de las clases populares de las naciones civilizadas”. 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”. En Alemania asistimos a la creación del movimiento romántico, otra fuente fundamental en el origen de los estudios de Folclore. Los románticos buscaban la unidad espiritual en la emergencia de los Estados nacionales. Iban a encontrar en el pueblo “común”, analfabeto y rústico, y en sus creaciones literarias, las bases de ese espíritu colectivo exaltando sus valores positivos, su pureza y su autenticidad.

Después de esta vuelta por Europa, volvemos a Alfredo Poviña en la década de 1940. Vamos a ir entonces señalando las características de este saber folclórico, tal como fue definido por los años 40, para arribar luego al tipo social que supuso este modelo.

Dice Poviña que el folclore es un saber popular porque se diferencia del saber de otros sectores sociales. Señala que en nuestras sociedades el elemento sociológico fundamental es la clase social. Existen tres clases sociales, y es la clase baja la que aparece naturalmente vinculada con lo popular. Poviña introduce un matiz interesante a esta cuestión de lo popular. Cita al sociólogo francés Marcel Mauss para quien “popular” se opone a “oficial”: “Lo folclórico pertenece a la categoría de los grupos no institucionalizados... Es el mundo de lo social no regulado oficialmente. Lo popular elimina casi totalmente todo lo que sea patrimonio de las clases superiores y resulta ajeno en consecuencia a estas formas superiores de saber” (1945: 20-21). Dado que se trata de un saber popular, el folclore será colectivo. Podrá encarnarse en sujetos individuales, pero no existe folclore individual, debe ser compartido.

El folclore es anónimo, porque en su proceso de colectivización olvida al autor original. Al ser empírico y oral, se transmite por medio del ejemplo, la imitación, la experiencia, y esto refuerza la anonimidad de sus creaciones.

Vamos viendo que esta definición del folclore se construye por conceptos que se dan a través de parejas de opuestos. Si colocáramos en columnas estas antinomias, tendríamos:

| | |
|-----------------------------|------------------------------------|
| Popular | Oficial o de las clases superiores |
| Colectivo | Individual |
| Empírico | Aprendizaje formal, sistemático |
| Oral | Escrito |
| Anónimo | Autor reconocido |
| Tradicional | Moderno, nuevo, cambiante, moda |
| Regional, local | Universal, cosmopolita |
| Tecnología simple, artesano | Industria, ciencia |

En la columna de la izquierda nos queda lo folclórico, que es propio de los campesinos o clases bajas, opuesto a la cultura oficial o de las clases superiores, preeminentemente urbanas.

Llamamos a este paradigma “modelo campesino del folclore” porque creó un “hombre folk”, atemporal y armónico. Buscó sus objetos de estudio en ámbitos espacialmente delimitados: campo versus ciudad. Los espacios privilegiados donde se hallaba el folclore en su pureza original fueron las zonas remotas, aisladas de la influencia de la cultura oficial o erudita.

En 1926 el investigador norteamericano Robert Redfield postuló la transición de la *sociedad folk* a la *sociedad urbana*. La *sociedad folk* es integrada, posee cohesión familiar y social, bajo individualismo, bajo índice de delincuencia y conflicto; los valores opuestos caracterizan a la desintegrada y anómica sociedad urbana. Esto reforzaba la visión del “buen campesino”, sin conflicto, viviendo en armonía con el mundo, apegado a costumbres ancestrales.

Pero la situación social de los ámbitos rurales fue perdiendo –si alguna vez los tuvo– los rasgos edénicos, puros y antitéticos del modelo campesino. Las llamadas “industrias culturales”, con los medios masivos de comunicación a la cabeza (radio y TV), así como las migraciones masivas del campo a la ciudad, fueron carcomiendo la supuesta autenticidad y el pretendido aislamiento del folk.

Hace más de 30 años que en distintos ámbitos de estudio se han reconsiderado los conceptos básicos del Folclore para dar cuenta de las diversas formas y desniveles de cultura que están en contacto, que se influyen y resignifican mutuamente. Mencionaré a continuación algunas de las revisiones y nuevas conceptualizaciones que han producido los

estudiosos del Folclore en regiones como los países nórdicos o América del Norte, para adecuar las herramientas teóricas a los desafíos de la nueva mundialización.

La idea de TRADICIÓN como propiedad intrínseca de fenómenos particulares se enfoca hoy en tanto TRADICIONALIZACIÓN. Se enfatiza el carácter procesual: construcción activa de conexiones entre el presente y un pasado significativo. Involucra una selección intencionada del pasado en que los sentidos se recuperan en signos que, sacados de su contexto original, vuelven a contextualizarse en una nueva cadena de signos que evoca los primeros, pero resignificándolos. La noción de CONTEXTO cobra gran importancia, ya no como el marco en el que se instala y explica un texto particular, sino como una construcción de nuevos textos y significados, condición de emergencia de comportamientos, y puesta en relación de las instancias de producción, circulación e interpretación del saber y hacer folclóricos.

La idea de ACTUACIÓN o *performance* se refiere a una representación artísticamente pautada¹. Este concepto aplicado por antropólogos norteamericanos como Richard Bauman, Dan Ben-Amos, Charles Briggs, Roger Abrahams, entre otros, viene a cuestionar el enfoque esencialista del hecho folclórico, visto como un repertorio de comportamientos que en sí mismos ostentaran esa cualidad (por ejemplo cuentos, leyendas, mitos). La actuación verá la relación entre lo representado, el intérprete y su audiencia, analizando en esta relación las tradicionalizaciones que sustentan su conexión con el folclore. Los folcloristas han centrado últimamente su atención en los aspectos estéticos de la vida social (actuación artística verbal, según Richard Bauman), enfocando su atención en las prácticas culturales (performances) que contextualizan tradiciones al tiempo presente.

Tampoco la AUDIENCIA se enfoca ya como un segmento uniforme de receptores pasivos. Se indaga al público o las audiencias como creadores de nuevos sentidos y acciones sobre aquello que consumen. Para las nuevas perspectivas del Folclore, el papel de la audiencia es central porque requiere de miembros competentes en la evaluación del

¹ Hace ya más de 20 años, cuando la Dra. Martha Blache introdujo en Argentina la primera bibliografía en inglés sobre *performance*, optamos por traducir este término por el de *actuación*, en virtud de que daba cuenta no sólo de la experiencia o puesta en práctica sino también de la marca estética de la acción cultural. En los últimos años, el equipo de lingüistas dirigido por la Dra. Lucía Golluscio ha empleado el término *ejecución*.

desempeño artístico. Intérpretes y consumidores, artistas y audiencias constituyen comunidades de interpretación entre las cuales circulan saberes o conocimientos que crean efectos de identidad compartida.

Estas breves referencias se desarrollan y aplican con mayor detalle en los artículos que integran el libro. Presentamos resultados de investigaciones que tienen en común la indagación en prácticas sociales centradas en tradicionalizaciones que se apropian, reelaboran e instalan saberes que se creían perdidos o inexistentes en nuestra ciudad. Este libro tiene entonces valor diagnóstico sobre el panorama cultural en proceso.

Los Artículos

Los fenómenos de los que se ocupa el folclore cobran renovada importancia en los procesos que caracterizan la dinámica cultural en la actualidad. Baste como ejemplo nombrar el auge de las políticas de patrimonio, cuando las agencias internacionales predicán la preservación y redescubren los valores asociados a los objetos patrimonializables, llamando con el pomposo nombre positivista de "patrimonio intangible" aquello que el Folclore, como ciencia de las supervivencias (Tylor, 1871) o de las antigüedades (Thoms, 1871), estudia desde hace 200 años.

Centrado en el debate sobre el patrimonio (qué incluye, quién lo reconoce), Fernando Fischman, en "La producción cultural judía argentina como patrimonio", traza las coordenadas para establecer las bases de la discusión sobre la existencia y las características del patrimonio judío argentino, iniciando una línea de investigación que ya ha comenzado a consolidarse. Natalia Gavazzo, por el contrario, parte de un patrimonio cultural legitimado internacionalmente (las danzas del carnaval de Oruro, una de las 32 *masterpieces* elegidas en 2001). En "El patrimonio cultural boliviano en Buenos Aires: usos de la cultura e integración", analiza cómo las danzas son contextualizadas por residentes bolivianos en la ciudad de Buenos Aires, en un análisis de las apropiaciones y usos estratégicos de la cultura para enfrentar el impacto de la inmigración y de la nueva situación de discriminación.

En los últimos veinte años se volvieron a ver y escuchar murgas y candombes, que se creían extinguidos en Buenos Aires, a la vez que la percusión de tambores y otras formas culturales afrobrasileñas fueron asimiladas por jóvenes locales a través de las enseñanzas de maes-

tros de *capoeira*, *samba* y otras prácticas culturales de origen afrobrasileño. El impacto en la cultura que operan los nuevos inmigrantes de los llamados países limítrofes (Bolivia, Perú, Brasil, Uruguay) constituye un capítulo del análisis de las migraciones que espera estudios acordes a su influencia. Laura López documenta en "Narrativas sobre el candombe y la negritud en Buenos Aires" la importancia de la inmigración uruguaya de fines de los 70 y principios de los 80 en la revitalización del candombe en esta orilla del Río de la Plata, con un impacto especular que vuelve a actualizar los debates sobre la identidad afroargentina. Los agentes y artistas que llevan adelante estas prácticas generan reflexiones sobre el sentido de su actividad, sus efectos y la adquisición de competencia en nuevos contextos. De este modo, las actuaciones de estos grupos, que retradicionalizan elementos culturales que se daban por extinguidos o que instalan dimensiones latinoamericanistas en Buenos Aires, disputan y negocian espacios de reconocimiento. En "Cultura nacional, tradición y trabajo: Notas sobre la introducción de la *capoeira angola* en Buenos Aires", María Eugenia Domínguez desarrolla el interesante concepto de "trabajador cultural" para identificar a aquellos afrobrasileños que emplean de modo estratégico su cultura folclórica de origen, entre otras cosas para posicionarse en un mercado de trabajo precarizado. Los modos de legitimación de estas prácticas tradicionales apelan a distintos mecanismos en la creación de la autoridad. En el cruce de la identidad y la tradición, dimensiones centrales en los estudios contemporáneos de Folclore, se ubican las investigaciones de Laura López, María Eugenia Domínguez y Julieta Infantino. Pensamos que ha habido una puesta en valor de formas culturales tiempo atrás relegadas en la conformación de las identidades sociales que se producen actualmente en la ciudad de Buenos Aires. Julieta Infantino estudia el auge de las artes de circo en el cruce del folclore con el trabajo, tomando en cuenta las visiones de los propios artistas, en su artículo "Los nuevos artistas circenses en la ciudad de Buenos Aires: identidad, trabajo y cultura".

Además, en ese gran laboratorio cultural que puede ser una ciudad, el folclore se recorta con nitidez como una forma cultural que convive y disputa espacios con otras, como las acciones de las industrias culturales y de las agencias oficiales de cultura. En estos campos de consagración y legitimación, lo folclórico pareciera llevar las de perder, al no dominar los códigos de la comunicación mediática ni los circuitos mercantiles de producción cultural. Sin embargo, el folclore

cuenta con el valor simbólico de expresar identidades compartidas, la fuerza emocional de remitirnos a esa parte de la historia común más íntima y permanente.

Es impostergable el desafío de analizar el folclore surgido en el medio de complicadas relaciones mercantiles, muchas veces transnacionalizadas, y en el contexto de los usos políticos que se hacen de él. Algunas veces, los mismos artistas populares incursionan en estos terrenos oficiales o mediáticos, transitando un camino que los estudiosos rechazan por contaminante. Atendiendo a esta problemática, Cecilia Benedetti presenta, en "El rock nacional en los 90: el caso de La Renga", un análisis del nuevo vigor del llamado "rock nacional" como articulador de identidades juveniles. En la instancia del consumo cultural y la interpretación del género, esa banda se posiciona como emergente de posiciones alternativas al circuito industrial. En "Cuerpos paródicos: la carnavalización de lo carnavalesco", Carolina Crespo explora las complejas significaciones que surgen de las actuaciones de la Comparsa "Los Gordos" en el carnaval de la ciudad de Gualeguaychú. Máximo exponente de una festividad orientada al espectáculo y al comercio, la sociedad local construye sin embargo espacios contradictorios en los cuales la tradición local y la autenticidad son puestas en debate.

Las prácticas artísticas de grupos que retradicionalizan elementos culturales que se daban por extinguidos o mercantilizadas instalan novedosas formas de participación y expresión. Su presencia se convierte en un poderoso dinamizador del movimiento cultural de la ciudad. Analía Canale, en "La murga porteña como género artístico", define al poco conocido género carnavalesco de la murga porteña apelando en su análisis al concepto de *performance*. En "Identidad, tradición y poder entre las murgas de la ciudad de Buenos Aires", Hernán Morel se centra en los desafíos actuales que enfrentan estas formas del folclore porteño para sostener espacios y modos de hacer que tambalean debido a la masiva incorporación de nuevos agentes al terreno carnavalesco.

Los procesos de tradicionalización mencionados implican nuevas definiciones de las identidades socioculturales en nuestra ciudad. En un mundo en cambio acelerado, donde en los últimos veinte años hemos asistido a una redefinición del orden económico y político mundial, docentes, artistas e investigadores nos situamos en primer lugar como intelectuales, es decir, trabajamos en la investigación y la difusión de conocimientos, tanto cognoscitivos como emocionales, que tienen un sesgo particular: son conocimientos o saberes que recuperan la memo-

ria de las generaciones pasadas, esto es, investigamos y difundimos la herencia social de nuestra comunidad. El valor de tradicional se une al saber folclórico. Esta característica de estudiar y difundir la herencia social nos ubica frente a la tensión siempre presente en el folclore entre conservación y cambio: la paradoja propia del intento de ser guardianes de la tradición sin volvernos conservadores ni nostálgicos, de difundir nuestra herencia sin sofocar o aplastar la creación y la renovación.

Por otro lado, el arte ha constituido siempre un escenario donde se despliega la identidad social. Esto es, los artistas e intelectuales han sido los mediadores y operadores que ponen en escena, que hacen visibles las grandes cuestiones sociales. Su trabajo consiste justamente en ser los voceros de su comunidad, los que dominan las técnicas de la expresión para comunicar sentimientos y valores compartidos. Entonces, la puesta en relación del intérprete, la obra y la audiencia genera efectos de identidad social que trascienden a cada uno de los involucrados. Quizá por esta cualidad, momentos de crisis social y nacional como los que vivimos convocan a intelectuales y artistas a tareas arduas, como las de representar y proponer argumentos y formas de acción que iluminen momentos tan peligrosos.

Con estas reflexiones no quiero plantear que tengamos ni debemos recetar alguna clase de solución. Por el contrario, no tenemos recetas, pero sí experiencia en poner juntas la memoria social y la gente. Nuestro compromiso no será así apoltronarnos detrás de los escritorios o las computadoras, sino asumir el complejo momento que nos toca vivir y procurarnos la mejor formación, recorrer los lugares de la creación y la resistencia, promover, como decía Foucault, la "insurrección de los saberes sometidos", andar caminos con otros hacedores para juntar y unir los restos desparramados de tantas décadas de desencuentros.