

Folklore e Identidad

reflexiones sobre una herencia de medio siglo en América

Ricardo Pérez Montfort

*Maestro arpista usted que afina
desde el tiple hasta el bordón
y que por gran vocación
oficia en esta tarima
quítame un peso de encima
y dígame ¿qué ha pasado?
¿porqué hemos olvidado
de esta tierra el gran folklor
que brilló con esplendor
y hoy ha sido desplazado?*
Mariano Martínez Franco, 1992

I

Pareciera que desde tiempo inmemorial la vasta región que hoy identificamos como América es considerada como un espacio relativamente identificable, tanto en términos geográficos como culturales. Sin embargo, la construcción de la referencia general capaz de asociar un mundo tan complejo concebido bajo ese trisílabo tiene, como todo, una trayectoria capaz de historiarse de muy distintas maneras. Aglutinando un conjunto de diversas ideas-conceptos-representaciones (nacionales, regionales, locales, etc.), la incorporación de la voz "América" en diccionarios y enciclopedias, manuales y estudios especializados ha sufrido un largo proceso para llegar a una serie de principios, entendidos éstos bajo el techo de variados orígenes comunes así como de ciertas reglas de espacio, historia y cultura compartidos, capaces de llegar a un acuerdo o definición.

La idea general de América es así hoy en día la composición de un concepto polivalente, que lo mismo incorpora un espacio geográfico que una serie de sistemas de producción que una serie de referencias culturales, todo esto ligado, desde luego, a una serie de historias.

En la conceptualización de espacios socio-económico-culturales por lo general intervienen muchos individuos, a lo largo de muchos años y en muchos lugares. La preocupación por la identificación de un área geográfico-cultural no sólo responde al ambiente y conocimiento general que priva en un momento determinado y en un determinado grupo de poder. También se relaciona con las corrientes intelectuales que grupos de individuos en momentos específicos ejercen entre los hombres asociados con el poder. Por lo tanto dicha conceptualización puede ser manipulada y por lo general lo es, en función de los intereses específicos de individuos concretos. De esta manera pasa a formar parte de un discurso legitimador más que del conocimiento mismo.



Colección Archivo Municipal de la Ciudad de Oaxaca

Dicho en otras palabras un tanto más específicas: a lo largo de los siglos XVIII, XIX y XX, con el afán de exaltar el espíritu nacionalista o regionalista frente a la amenaza de agresiones extranjeras o extemporáneas, en un extremo, y/o con la sincera intención de generar elementos para el estudio "científico" de la conformación de la identidad cultural regional y de sus características particulares, en el otro extremo, al pensar en "lo americano" en términos genéricos, se ha llegado a la elaboración de una serie de entes abstractos en el área de la expresión cultural que nos hemos atrevido a identificar y reunir en un grupo de representaciones bajo el mote de "estereotipos culturales".

El estereotipo pretende ser la síntesis de las características anímicas, intelectuales y de imagen, aceptadas o impuestas, de determinado grupo social o regional. Se manifiesta en una gran cantidad de representaciones, conceptos y actitudes humanas, desde el comportamiento cotidiano hasta las más elaboradas referencias al estado nacional.



Colegio de Verano 40's

Los estereotipos pueden cultivarse con cierto denuedo en la academia sin embargo es en los terrenos de la cultura popular, en la actividad política y desde luego en los medios de comunicación masiva donde adquieren un vigor particular.¹

Combinado “lo mestizo”, “lo criollo”, “lo negro o “lo indio” como elementos primarios de representación, los estereotipos de cada una de las regiones y subregiones aparecen en la iconografía —grabados, fotografías, cine—, en la literatura y desde luego en los estudios de costumbres y tradiciones. Se identifican a través del lenguaje hablado, la música y la representación visual. Tanto en el vestir como en el comer, en las actividades productivas y sobre todo en las recreativas, los estereotipos van adquiriendo sus especificidades concentrando un determinado ser, pero sobre todo un *deber ser* que se conforma a través de la interacción de costumbres, tradiciones, historias, espacios geográficos, en fin: referencias compartidas y valoradas.

Sin embargo el estereotipo no tiene como único generador el conjunto social que lo adopta. Con mucha frecuencia los estereotipos son imposiciones que después de determinado tiempo e insistencia terminan aceptándose como válidos en un espacio que bien a bien no sabe exactamente quién los creó o si realmente responden a personajes de carne y hueso. Esta imposición suele sofisticarse más y más en la medida en que los medios a través de los cuales se transmite amplían su

capacidad de penetración. La tendencia a uniformar y a simplificar es parte esencial de la imposición, sin embargo tanto resistencia como aceptación pueden, al igual, convertirse en representaciones estereotípicas.

Como síntesis de una serie de símbolos y valores, el estereotipo tiende a ser hegemónico. Esto es: busca reunir algo válido para una totalidad dentro del conglomerado social, tratando de imponerse como elemento central de definición y como referencia obligada a la hora de identificar un concepto o una forma de concebir a dicho conglomerado.

En la formación de estos estereotipos se busca la identificación de lo propio, lo auténtico, lo regional, lo nacional, y tienen mucho que aportar a la hora de establecer “lo típico” de tal o cual espacio cultural. Para hacerlo por lo general se apela a expresiones ligadas con la cultura popular, aunque no siempre sea “el pueblo” el que genere estas expresiones, sino más bien sea un intérprete de esas expresiones el que las identifique como populares, por lo tanto como propias o “típicas” de determinada localidad o grupo social. Por ejemplo: en la descripción de una figura popular estereotípica del Caribe, “el guajiro”, el dominicano Nicolás Ureña escribía en 1856 la siguiente décima apelando desde luego a expresiones culturales “típicas”:

Por donde quiera se oía
la voz de la animación
por doquiera un galerón
y del cuatro la armonía.
En el fandango lucía
sus zapatos el guajiro
y alegre siempre en el giro
de su inocente recreo
repicaba el zapateo
al son del tiple y del güiro.²

Sin embargo en la definición de “pueblo”, de “lo popular”, “lo típico” ha pasado también por ciertas transformaciones importantes que desde luego muestran una variación de sumo interés, tanto para la conceptualización con fines historiográficos, como para la identificación de los espacios con fines académicos o legitimadores.

Para el caso de la identificación estereotípica de “lo americano”, podemos pensar en una serie de figuras genéricas en la dimensión de “lo mestizo” que parecen tener orígenes comunes, actividades muy semejantes y expresiones culturales íntimamente emparentadas entre sí, aunque en cada expresión regional se muestran con nombres distintos y desde luego con características específicas que parecieran intentar una clara diferenciación.

¹ Para una revisión un tanto más detenida y enfocada a la cultura popular mexicana, ver Ricardo Pérez Montfort, *Estampas de nacionalismo popular mexicano*, CIESAS, México 1994.

² Emilio Rodríguez Demorizi, *Música y baile en Santo Domingo*, Ed. Hispaniola, Santo Domingo, 1971.

Piénsese por ejemplo en los siguientes “tipos” que pueden caracterizar a personajes clásicos de cada una de las naciones-regiones de América, tales como: el *cowboy* del oeste norteamericano, el *charro* mexicano, el *llanero* colombiano y venezolano, el *gaucho* argentino, el *guasó* chileno, el *chacra* ecuatoriano, y para ser más específicos el “*jíbaro*”, el “*jarocho*” o el “*guajiro*” en la región del Caribe.

Estos tipos mal que bien pueden ser caracterizados por fenómenos más o menos semejantes ligados al proceso de mestizaje en América. Esto es: la relación hombre-caballo, el atuendo específico, la expresión musical particular (por lo general ligada a los instrumentos de cuerda), una creación lírica ligada al baile o a la coreografía, el uso de cierto tipo de accesorio o arma (por lo general el lazo, la lanza, la pistola o la carabina), la capacidad de ser un sujeto de toda clase de leyendas y desde luego, la representación de un territorio concreto y a veces hasta de una nación en su totalidad.³

Vistos desde lejos, estos tipos comparten diversas características culturales y procesos históricos, pero observados desde cerca parecen insistir en su propia especificidad, acentuando sus diferencias frente a los demás.

Sin embargo, insistiendo en lo que tienen en común, hay que reconocer que mantienen, entre otras muchas, tres expresiones culturales muy semejantes, a saber: el uso constante del lenguaje rimado, la ya mencionada música cordófonas con estructuras melódicas y rítmicas identificadas fundamentalmente como de “indole ternario”⁴ o “binario” y el baile sobre tarima o superficie previamente establecida, a veces de pareja y a veces sólo de mujeres. Las tres expresiones se han caracterizado como “populares” y “típicas” de cada región específica a la que pertenecen estos “tipos”. Así tenemos el caso de los famosos “*jigs*” y las polkas del oeste norteamericano, ligadas desde luego a la cultura del cowboy, los jarabes y los sones de los charros y las celines mexicanas, los seis y los joropos de los llaneros colombianos y venezolanos, las sambas y las chacareras de los gauchos argentinos, las cuecas de los guasos chilenos, los pasacalles y albazos de las chacras ecuatorianas, en fin, todas manifestaciones consideradas como típicas de una región-nación.

Estos personajes-expresiones “tipos” corresponden desde luego al espacio intermedio del mestizo que, como dice Leonel Durán, experimentaron un proceso de “...búsqueda de identidad, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XIX, que es cuando se desarrollan los primeros planteamientos de las características de una “cultura nacional” como proyecto de las clases ascendentes y que posteriormente se establecerían como hegemónicas...”⁵

Respondiendo así a exigencias de identidad regional exacerbadas durante los procesos independentistas a lo largo de los siglos XIX y XX, estos tipos fueron identificados, recreados, aceptados y a veces impuestos en los ámbitos populares, tanto por estudiosos como por los hombres de

poder con la intención de, entre otras cosas, lograr un modelo que sirviera de referencia local frente a las ambiciones externas o las de conquistas de determinados territorios. Desde luego sirvieron a su vez como recurso de identidad regional y elemento central del discurso legitimador de los grupos en el poder.

El cubano Argeliers León, por ejemplo, habla del establecimiento, a principios del presente siglo, de un movimiento “guajirista” que interpretó una idea de “pueblo” típico de la siguiente manera: Con el fin de tapar el bochorno de la trata de negros y buscando el prototipo del cubano “...Grupos de capitalinos, en las principales ciudades de Cuba, de negros y de mulatos inclusive, imitaron los cantos campesinos, tomaron la guitarra y el laúd, se vistieron de guayabera, sombrero de yarey o un jipi, un machete al cinto que no formaba callos en las manos, unas botas y espuelas que no se irían a clavar a caballo alguno, y estos grupos cantaban sus décimas, y armaban sus carrozas representando bohíos y guajiritas sonrosadas con unas batas llenas de velos, haciendo un café carretero y se paseaban por el paseo del Prado...”⁶

Algo parecido sucedía en el resto de América cuando el costumbrismo fue llenando los huecos que las definiciones de lo propio mostraban a la hora de la construcción de una identidad nacional. En cada región la “invención” de valores, tradiciones y expresiones identificadas como “populares” se insertaron al discurso legitimador de las elites en el poder, haciendo las veces de referencia autenticadora de lo propio.

La explotación de las ideas ligadas a la expresión cultural de un “pueblo típico” fueron alimentando los objetos de estudio y los temas de una literatura “nacional”, de tal manera que es posible apuntar el camino que en los diversos países de América se siguió al crear o identificar dichos estereotipos, para luego dispersarse en los estudios específicos de los distintos folclores regionales y nacionales.

Siguiendo el curso que la idea de “pueblo” tomó hacia el llamado “*folk*” —sujeto central del folclore—, puede identificarse un camino que va del “costumbrismo” al estudio “cientificista” de la llamada cultura popular, en la que sobreviven muchas de las características de estos “estereotipos culturales”. Los tonos generalizadores y definitorios han seguido marcando el quehacer de muchos trabajos de esta índole hasta nuestros días, ponderando sobre todo el carácter mestizo con una fuerte carga eurocéntrica de las manifestaciones culturales.

3 Egon Schaden e Gioconda Mussolini, *Povos e Trajes de America Latina*, Edicoes Melhoramentos, Sao Paulo, 1947.

4 Argeliers León, «Un marco de referencia para el estudio del folclore musical en el Caribe», en *Humanidades*, agosto de 1974, La Habana.

5 Leonel Durán, «Cultura Nacional: Pluralidad, cultura popular, identidad y política cultural», en *Jornadas de Homenaje a Gonzalo Aguirre Beltrán*, IVEC, Veracruz, 1988.

6 Argeliers León, *Del canto y el tiempo*, Ed. Pueblo y Educación, La Habana, 1974.

Por ejemplo, en un estudio de mediados de este siglo sobre la décima y la copla en Panamá se llega a afirmar: "...Son poco sensibles, si no totalmente refractarios al aprecio de la décima, los conglomerados indígenas y los que contienen fuerte dosificación africana. Sin embargo, individuos de estos últimos, cuando nacen y crecen adictos a la décima, suelen mostrar intensa afición... Como se sabe, el grado de sensibilidad de la raza negra por todo lo que es música, canto y danza es extremado no importa el origen de éstos..."⁷

Otro caso más reciente es el estudio sobre el chagra ecuatoriano publicado por Fabián Corral en 1993, quien contesta a la pregunta de porqué estudiar el chagra con la siguiente sentencia: "Porque el Ecuador, como otros países de América Latina, enfrenta un problema de identidad, que se concreta en el desafío de aprender a recordar y amar el pasado y las raíces; y en el drama de comprender el proceso de formación nacional en el que el hecho central es el mestizaje; ese fenómeno que hizo posible la riqueza, la diversidad y la complejidad de nuestro pueblo..."⁸

No se trata de negar la existencia de seres humanos que respondieron y responden hasta la fecha en menor o mayor medida a las características de algunos de los estereotipos mencionados, sino más bien de establecer algunos principios para poder entender a través de qué medios se ha ido logrando la generación de esta serie de modelos, y la forma en que han servido para: primero homogeneizar expresiones culturales bajo la consigna de "lo popular" y "lo típico" y, segundo, heterogeneizar dichas expresiones en función de sus especificidades locales.

II

Una primera consideración en la formación de estos estereotipos culturales regionales es la necesaria identificación de los generadores y divulgadores de las características particulares regionales. A lo largo del siglo XIX y principios del XX una buena cantidad de escritores costumbristas de la región se ocuparon de describir las actividades, los logros y las penas de los hombres y las mujeres que conformaban "el pueblo" de sus respectivos países, combinando el quehacer literario con el afán de mirar una realidad social. En Estados Unidos, desde Ross Santee hasta M.B. Davidson; en México, desde las crónicas de Manuel Payno hasta las de Cayetano Rodríguez Beltrán; en Venezuela, desde Aristides Rojas hasta Rómulo Gallegos; en la República Dominicana, de Manuel de Jesús Galván a Federico García Godoy; en Cuba, Ramón Meza y Suárez Inclán, lo mismo que Gaspar Betancourt; en Puerto Rico, Manuel Zeno Gandía o Cayetano Coll Toste; en Argentina, de Bartolomé Mitre a Ricardo Güiraldes; y en Perú, desde Ricardo Palma hasta Ciro Alegría, tan sólo por hacer un rapidísimo recuento. Todos ellos tocaron el tema de "el pueblo" visto desde su escritorio, que muchas veces combinaba tanto sus actividades literarias como sus aficiones políticas.⁹ No fue rara la circunstancia en la que el escritor utilizara sus propios textos para manifestar sus pasiones y

odios por figuras de gran relevancia militar o política relacionada con su propia localidad.

Ejemplo de ello podría ser el texto del venezolano Víctor Manuel Ovalles publicado en 1906, titulado *El llanero*. Además de estar dedicado al General Páez, este estudio sobre la vida, las costumbres, el carácter y la vida del llanero e identificado como "obra esencialmente nacional", establece una serie de generalidades sobre el hombre del llano que apelan inmediatamente a la construcción del estereotipo del "hombre del pueblo". La descripción es a cual más elocuente y bien podría adaptarse a muchos otros estereotipos de la cuenca del Caribe, dada su constante apelación a lugares comunes. Dice por ejemplo que "el llanero... es muy aficionado a la música y al canto, e improvisa con bastante facilidad coplas y romances muy graciosos, en que luce la agudeza de su ingenio. Su música es tan heterogénea como su origen, y refleja por atavismo los diversos caracteres que contribuyen a la construcción del suyo; y así es a un tiempo melancólica, cadenciosa y llena de gentileza..."¹⁰

Ya en los años veinte de este siglo, como lo explican Jean Franco¹¹ e Ignacio Díaz Ruiz¹² el regionalismo se convierte y consolida como un recurso indispensable para expresar la originalidad de la nación, apelando a la identificación del carácter del pueblo a través de una connotación fundamentalmente documental. Díaz Ruiz incluso cita a Vargas Llosa, quien afirma a la novela como posible fuente para las ciencias sociales: "Ahora sí, el historiador y el sociólogo tienen un abundante material de trabajo; la novela se ha vuelto censo, dato geográfico, descripción de usos y costumbres, atestado etnológico, feria regional, muestrario folklórico..."¹³

Pero otros personajes que también contribuyeron a la identificación y descripción de ese "pueblo" americano fueron los viajeros, que en sus crónicas y retratos —a veces más cercanos a la ficción que a la realidad— intentaban mostrar al lector ajeno a la región que describían, las características de sus pobladores y sus particulares diferencias con su propia cultura. Un ejemplo un tanto escogido al vuelo es el del médico y filibustero Ernest de Vigneaux, quien a mediados de 1855, después de situarse en la plaza mayor de Jalapa, describía a los habitantes del lugar de la siguiente manera:

7 Manuel Zárate y Dora Pérez de Zárate, *La décima y la copla en Panamá*, La Estrella de Panamá, Panamá, 1957.

8 Fabián Corral et. al, *El Chagra*, Imp. Mariscal, Ecuador, 1993.

9 Emiliano Díez Echari y José María Roca Franquesa, *Historia de la Literatura española e hispanoamericana*, Ed. Aguilar, Madrid, 1979.

10 Víctor Manuel Ovalles, *El llanero*, Ediciones Presidencia de la República, Caracas, 1990, Facsimilar de la Edición de 1906.

11 Jean Franco, *La cultura moderna en América Latina*, Joaquín Mortiz, México 1971.

12 Ignacio Díaz Ruiz, «El nacionalismo en la cultura latinoamericana» en Ignacio Sosa et al, *El nacionalismo en América Latina*, UNAM, 1984.

13 Ibid.



Interior de una Pulperia. Lit de C. H. Bucle

...Cerca de allí pasan algunos jarochos con su fina camisa de batista bordada, calzoneras de terciopelo, faja de seda roja de donde pende el machete, especie de daga o cuchillo de caza, y con su sombrero de paja de anchas alas. El jarocho es el campesino de la provincia de Veracruz; es las más veces, una mezcla de las tres razas conocidas: la blanca, la roja y la negra, y de este extraño cruzamiento ha resultado, bajo el fuego de Cáncer, una sangre de lava en ebullición, en un cuerpo formado por músculos de acero...¹⁴

Estas descripciones generalizadoras tienen desde luego su correspondencia en muchos de los artistas plásticos, tanto locales como extranjeros, que desde cierta óptica academicista muy propia del eurocentrismo decimonónico dibujan y pintan los “tipos”, las fiestas y las costumbres nacionales y regionales. El colombiano Eugenio Barney-Cabrera da una lista de por lo menos 35 artistas latinoamericanos y de otros 30 extranjeros que en la segunda mitad del siglo XIX se ocuparon de estos temas. Destacarían los venezolanos José Antonio Carranza y Carmelo Fernández; los colombianos Ramón Torres Méndez, José María Espinoza y Luis García Hevia; los alemanes Ferdinand Bellerman, Anton Goering y Moritz Rugendas; los franceses Jean B. L. Gros y Camille Pissarro; así como los ingleses Eduard Mark y Enrique Price.¹⁵ Cada país americano podría engrosar esta lista de manera vigorosa. Tan sólo en México, un recuento de viajeros y pintores del siglo XIX que pasan por Veracruz retratando la región y sus pobladores asciende a cerca de sesenta referencias.¹⁶

Ya entrado el siglo XX, el estudio más detenido de esas actividades “populares” empieza a interesar a otros especialistas. Se trata de los “folkloristas” o “folklorólogos” y los primeros “antropólogos” originarios tanto de la región como de fuera de ésta. Muchos miembros de lo que podríamos considerar como la primera generación de “folkloristas” se diferenciaban poco entre sí a la hora de hacer sus interpretaciones del costumbrismo imperante en el siglo XIX. En muchos casos se trataba de personajes que combinaban su actividad de “estudio de la sabiduría popular” (folklore) con cierta inclinación artística o literaria. No era

raro encontrar en estos estudiosos una actitud nostálgica frente a los valores populares. El argumento de “todo tiempo pasado fue mejor” aparecía constantemente en sus trabajos, y aquel “deber ser” eurocentrista se enseñoreaba en sus argumentos. El folklore por lo general se asociaba a los ámbitos rurales y pobres, contribuyendo así a una restricción y desde luego a una idealización del área estudiada.

En una descripción de los coleos en los llanos colombianos de los años 20, por ejemplo, el folklorista Miguel Ángel Martín Salazar comentaba:

La faena viril del llanero, venida de la noche de los tiempos cuando la alianza del jinete y el caballo, día a día en la sabana, fraguaron una disciplina caballeresca en la que el dueño del hato o el peón, para afianzar sus dominios o su hombría tenían que ir a las mañoseras a capar, estoconar, herrar o curar los toros ariscos y bravos... Desde sus orígenes el coleo ha sido elemento esencial de la identidad llanera. Es un rasgo inscrito indeleblemente en el alma popular del llano...¹⁷

Pero también hubo varios exponentes de esa generación que intentaron acercarse a los fenómenos populares con ojos un tanto más objetivos, apelando desde un principio a las contribuciones científicas que sus investigaciones hacían en el medio antropológico u etnológico.

Tal vez uno de los trabajos más relevantes en esa época fue el del cubano Fernando Ortiz, quien desde la década de los años treinta se acercó a los estudios afrocubanos de una manera que pronto se convertiría en clásica, tanto para estudiosos del folklore caribeño como en general de la antropología americana. Ortiz establecía de entrada:

Con un criterio restricto se ha solido considerar como arte folklórico solamente el de los campesinos, de los obreros y de ciertos grupos minoritarios y marginales; pero ese criterio es erróneo y se va estimando que lo folklórico abarca una extensión mucho mayor... Así como las mentes humanas descienden de las cumbres de su educación a los valles de la comunidad, en ocasiones más o menos institucionalizadas, como los carnavales, las ferias, las romerías, las celebraciones patrióticas y las expansiones multitudinarias, hasta los desenfrenos orgiásticos, respondiendo a los instintos primarios e impulsos de la vida colectiva, así a veces los individuos y los grupos más empujados de la sociedad se precipitan gozosos a las linfas del folklore, como gustan de sumergirse en las corrientes fluviales que van hacia abajo...¹⁸

14 Ernest de Vigneaux, «Viaje a México», en Marta Poblett Miranda *et. al.*, *Cien viajeros en Veracruz. Crónicas y relatos 1836-1854*, T. V., Gobierno del Estado de Veracruz, 1992.

15 Ramón Torres Méndez, *1809-1883 Costumbres Nacionales*, Jeroglífico S.A. y Desarrollo S.A., Bogotá, 1978.

16 Marta Poblett Miranda, *et. al.*, *Cien viajeros en Veracruz. Crónicas y relatos 1839-1875*, TII-XVIII, Gobierno del Estado de Veracruz, 1992.

17 Miguel Ángel Martín Salazar, *Del Folclor Llanero*, Santa Fe de Bogotá, 1927.

18 Fernando Ortiz, *La música afrocubana*, Biblioteca Jucar, Madrid, España, 1974.

Los estudios de Ortiz marcarían un hito en la investigación folklórica del Caribe y Latinoamérica, aunque a decir verdad todavía la mitificación del objeto de estudio se mantendría sumamente viva en muchos estudios regionales hasta muy avanzado el siglo XX.

III

Los estudios folklóricos en prácticamente toda América tuvieron un auge particular a partir de los años 40, cuando una preocupación que combinaba el cientificismo con el nacionalismo atacó los ambientes académicos. Tratando de llevar a cabo el estudio objetivo de las expresiones populares, hubo varios trabajos importantes en diversos países, que tenían como principal fin fortalecer lo propio frente a la constante influencia de elementos externos, fundamentalmente norteamericanos, favorecidos de manera particular por los medios de comunicación masiva. Un ejemplo interesante podría ser el de María Muñoz de Quevedo, que entre 1941 y 1945 tuvo a su cargo el curso de “Música folklórica de Cuba” en la Escuela de Verano de la Universidad de La Habana. Gracias a Argeliers León es posible acercarse al programa de aquel curso y advertir cómo la maestra Muñoz pretendía con el estudio de la música folklórica no sólo dar a conocer las características específicas de la música cubana, sino también defenderla de las intromisiones extranjeras. Así por ejemplo, en las lecciones 9 y 10 se planteaban las “...Consideraciones sobre la necesidad de estabilizar los mejores grupos mantenedores de la música popular cubana...” y se estudiaba “la tendencia a imitar los conjuntos de jazz por exigencias de la radio, con menoscabo del folklore...”¹⁹

En Colombia, por su parte, en el año de 1943, el departamento de extensión del Ministerio de Educación Nacional creó la Comisión Nacional de Folclor “...con el fin de fomentar en el país el estudio, clasificación y difusión de las modalidades o manifestaciones típicas” del pueblo colombiano.²⁰ Dicha comisión pasó más tarde a formar parte del Instituto Etnológico Nacional, que se interesó particularmente en cuestiones caribeñas como elementos capaces de definir algunos asuntos característicos de la “cultura colombiana”. Un rápido repaso a la *Revista de Folklore* publicada por dicho instituto, permite identificar preocupaciones tales como los mitos guajiros, las supersticiones populares de la Costa Atlántica y los refraneros, combinadas con “el renacimiento de la cultura colombiana” o las maneras en que hay que vincular el folklore a las normas educativas...” para evitar la “descolombianización de la cultura nacional...” Pero en el auge de los estudios folklóricos que se da en prácticamente toda América a partir de aquellos años cuarenta, orientados hacia el estudio de expresiones culturales “típicas”, es la música la que resulta particularmente beneficiada. Impulsados por los trabajos y las enseñanzas de Carlos Vega en Argentina, de Vicente T. Mendoza en México, Luis E. Valcárcel en el Perú, Juan Liscano en Venezuela, Alan Lomax y Elie Siegmeister en Estados Unidos, entre los más importantes, se sientan las bases de un grupo particularmente activo de folkloristas y estudiosos de la cultura popular que continuará irradiando su interés a diversas regiones del continente, especialmente en materia literaria y musical.

Uno de los trabajos de mayor importancia en este intento de identificar lo propio en materia musical y folklórica, fue el que coordinó Otto Mayer-Serra entre 1944 y 1947 y que se publicó en dos tomos titulados *Música y Músicos en América Latina*.²¹ Entre sus participantes se encontraban algunos de los folkloristas o folklorólogos más relevantes en ese momento: André Pardo Tovar y Emirto de Lima de Colombia; José Ardévol, Edgar Martín y Antonio Quevedo de Cuba; Juan Bautista Plaza de Venezuela; Jesús Figueroa de Puerto Rico; Alfredo de Saint Maló de Panamá, Enrique de Marchena de la República Dominicana; y Remy Bastièn de Haití. Con este texto quedaba clara la necesidad de una visión general del fenómeno musical y folklórico latinoamericano, sin que éste se desprendiera de su contexto social e histórico, aunque separando claramente lo latinoamericano de lo angloamericano. Existía, sin embargo, como contraparte, la propuesta de un par de asociaciones más académicas que literarias que pretendían aplicar los principios imperantes del panamericanismo y no separar la cultura latinoamericana de la del resto del continente, de una manera tan tajante. El Comité Interamericano de Folklore, por ejemplo, creado en 1952, cuya sede se encontraba en Lima, Perú, hizo todo lo posible por mantener un contacto estrecho con los estudiosos de América del Norte. Ahí pudieron colaborar figuras como Ralph S. Boggs, Richard Dorson y Norman Fraser.

Después de la década de los años cincuenta los estudios sobre folklore se multiplicaron de tal manera y suscitaron una atomización tal, que hacer un recuento de todos ellos requeriría de un trabajo aparte. Una característica que valdría la pena destacar de estos años y que tuvo mucho que ver con las influencias externas en el quehacer cultural de la región, fue la discusión en torno al folklore auténtico y al folklore turístico, que continuó entre diversos especialistas y que finalmente dio lugar a los extremos de la estereotipificación. Fueron muchos los ballets y conjuntos folclóricos que surgieron en los países americanos, tanto financiados por los distintos gobiernos regionales como por las cadenas hoteleras. En el caso de México, por ejemplo, la tendencia a estereotipar fue impulsada por el mismo régimen alemanista y ruizcortinista, produciendo verdaderas deformaciones de los “valores folclóricos” nacionales con el fin de hacer “espectáculos” para el consumo de turistas y de nacionales aficionados a la estereotipia. El surgimiento, el apoyo y el éxito del Ballet Folclórico de Amalia Hernández, cuyas presentaciones dominicales en el Palacio de Bellas Artes solían llenarse con cientos de turistas, fue clara muestra de ello. Lo mismo sucedió en muchas partes de América, principalmente por el auge de los medios de comunicación masiva. Esto no fue ajeno a la pluma crítica de Alejo Carpentier, que en 1953 escribía en Caracas:

19 Argeliers León, «Historia para la historia» en *Música* No. 43, Casa de las Américas, La Habana, 1973.

20 Francisco Márquez-Yañez, «Actividades folclóricas realizadas en Colombia», en *Folklore Americano*, No.10, Lima-Perú, 1962.

21 Otto Mayer-Serra, *Música y músicos en América Latina*, 2 vol., Ed. Atlante, México, 1947.

...el folklore nunca fue cosa “divertida”... Para conocerlo y llegar al entendimiento de sus bellezas, hay que tener mucha paciencia... Se le alcanza lentamente, difícilmente, sin mirar el reloj, olvidando todas las prisas del hombre de las ciudades. Entonces, al cabo de días y días en que nada ocurre, un cantante de voz rajada, una anciana que todavía baila, un arpista, un vihuelero de dedos encallecidos nos brindan tales maravillas que el milagro nos deja mudos de asombro... Hemos llegado al folklore, en un segundo de fulgurante revelación. Pero quien dice revelación nunca dice “espectáculo”. Porque el espectáculo nada tiene que ver con la revelación.²²

Fue en ese momento en que la diferenciación entre las variaciones en torno de los estereotipos y el estudio serio en materia de investigación folklórica se manifestó claramente. El estereotipo se concibió mayormente para el consumo del turismo, los medios de comunicación masiva y desde luego para la legitimación de los espíritus patrioterros. En cambio la investigación folklórica se pretendió asumir con una convicción mucho más ligada al conocimiento en el área de las ciencias sociales y las artes.

La discusión sobre folklore y la cultura popular frente a la cultura oficial logró ampliarse durante los siguientes años y fue posible percibir una actitud un tanto más crítica frente al fenómeno de manipulación de “lo popular” y lo auténtico que hacían regímenes y medios de comunicación. Aún cuando persistía cierta condescendencia hacia “lo popular” y por lo tanto cierta tendencia a continuar con el favorecimiento de las imágenes “estereotípicas”, también es cierto que se estaban identificando problemas un tanto más complejos.

La primera actitud un tanto paternalista y condescendiente podría estar ejemplificada en el siguiente párrafo de Luis Felipe Ramón y Rivera, uno de los folkloristas más destacados de Venezuela que a mediados de los años setenta escribió: “...Al hombre folk le están dados los medios sencillos de creatividad, de modificación en grado menor de la sustancia cultural que recibe, y gracias a ello conforma un algo característico que a la postre será la idiosincrasia de un conglomerado humano, aquello que con expresión romántica se llama *el alma popular*”.²³

Algo semejante planteaba el folklorista norteamericano Alan Lomax en materia de identificación entre pueblo y música al afirmar: “La primera función de la música, especialmente la de la música-folk es producir una sensación de seguridad en el escucha reconociendo el eco y las cualidades particulares de una localidad y de su gente...”²⁴

22 Alejo Carpentier, *Ese músico que llevo dentro*, T.III, Editorial Letras Cubanas, 1980.

23 Luis Felipe Ramón y Rivera, «El artista popular» en Isabel Aretz (relatora), *América Latina en su música, Siglo XXI Editores-UNESCO*, México-París, 1977.

24 Alan Lomax, *Folk songs of North America*, Doubleday & Co. Garden City, New York, 1960.

25 Jaime del Palacio, “Historia, folklore y poesía folklórica mexicana”, en *Cambio*, Vol. 5, México, octubre/noviembre/ diciembre, 1976.

Pero una posición un tanto más crítica podría ser la de Jaime del Palacio, quien en esos mismo años afirmara desde una perspectiva gramsciana que esta visión romántica de la “cultura popular” era posible por la apropiación que de ella hacía la cultura oficial. “Magnificar la cultura de las clases subalternas —decía del Palacio— es olvidar que ésta casi no existe: está siendo transformada por la televisión, la radio, las historietas... pero sobre todo es olvidar que estamos alimentando la eficacia de una ideología muy concreta que sanciona la sobreexplotación del obrero, la extremación de la miseria campesina, la mediatización de los sectores pequeñoburgueses e intelectuales; que sanciona la compartimentalización de la cultura como procedimiento manipulatorio, que sanciona la despolitización de la sociedad entera...”²⁵

El planteamiento por lo tanto no era sólo estudiar los fenómenos culturales populares, sino también tratar de interpretarlos y orientarlos hacia su conversión como instrumentos de defensa frente a una ofensiva estatal e imperialista, que se manifestaba claramente en el control de los medios de comunicación masiva y por lo tanto en una estereotipificación más intensa.

En los últimos años, gracias a encuentros tanto académicos como recreativos, la llamada “interignorancia” de los países americanos suscitada por esta estereotipificación se ha estado paliando; y a partir de trabajos e investigaciones cada vez más acuciosas seguimos encontrando, aunque de maneras diversas, los elementos comunes que hermanan a las culturas populares americanas, pero también las especificidades que las distinguen. Estas mismas investigaciones han propiciado discusiones interesantes, aunque a decir verdad todavía falta mucho por hacer.

Todavía carecemos de un estudio de “indole braudeliano” que permita recoger la experiencia general de costumbristas, folklorólogos, tratadistas y críticos de la cultura popular de América y sus distintas subregiones. La atomización que aún hoy se percibe en estos estudios podría superarse con un estudio de ese tipo para formar un cuerpo capaz de mostrar su ritmo, su composición particular y sus condiciones generales. Una aproximación amplia que tome en cuenta sobre todo el extraordinario devenir histórico de América y sus regiones, apelando a las transformaciones de los valores auténticamente populares capaces no sólo de generar identidades regionales particulares sino también conocimientos y críticas, resulta fundamental, en estas horas de globalización, si en verdad se quieren entender y defender las múltiples culturas populares americanas. ☒

Ricardo Pérez Montfort. Historiador mexicano. Es investigador en el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS) y profesor de la Universidad Nacional Autónoma de México. Ha publicado numerosos libros sobre temas diversos y también ha hecho estudios de cine, campo en el que tiene varios documentales sobre historia y procesos culturales de México. La segunda edición de su libro *Estampas de nacionalismo popular mexicano* se publicó este año de 2003. Dirige actualmente la revista *Universidad de México*.