

se puede contar a este respecto: su narración de 1995 sobre su posesión espiritual, que es más fenomenológica, menos explicativa y menos preocupada por los caprichos sobrenaturales que la versión de los años setenta, que fue resumida en el contexto de las *performances* de las historias. Toda la geografía de la memoria da un giro en este punto, junto con la erosión radical de su repertorio de historias, ya que no recuerda casi ninguna de sus historias lo bastante como para contarlas sin abundantes ayudas. La historia, más larga, de la reconfiguración de su biografía espiritual y la evaporación virtual de su repertorio de historias describe su sustitución por otros tipos de memorias, en el proceso de guerra y exilio. Esa historia, en su fluidez, la dejaré para otra sesión de cuentos

## DESDE EL *FAKELORE* A LA POLÍTICA DE LA CULTURA. LOS CONTORNOS CAMBIANTES DEL FOLKLORE AMERICANO\*

*Regina Bendix*

---

La década de los noventa ha sido testigo del giro que los profesores y los que practican la disciplina del folklore en Estados Unidos han dado hacia una valoración crítica de la historia reciente de su disciplina

---

\* BENDIX, REGINA, 1997: "From *Fakelore* to the Politics of Culture. The Changing Contours of American Folkloristics", en *In Search of Authenticity. The Formation of Folklore Studies*, págs. 188-218. Madison: University of Wisconsin Press.

Agradecemos a la casa editorial y a la autora la cesión de los derechos para la presente edición. "Reprinted by permission of the University of Wisconsin Press".

Traducido por Cristina Sánchez Carretero

Mantenemos el término original del título "*fakelore*" para respetar el juego de palabras con "folklore". "Fake" significa "falso" y también "falsificación".

(Briggs y Shuman 1993), hacia nuevas formulaciones de términos clave en la disciplina (Feintuch 1995) y hacia reflexiones sobre el conocimiento y la práctica del folklore en la sociedad (Cantwell 1993, Hufford 1994). Este vigor auto-analítico y la determinación de redibujar y legitimizar el sujeto de estudio de la disciplina de acuerdo con el cambiante panorama intelectual dan fe de la viveza de una empresa que es institucionalmente marginal. El esfuerzo para resituar el lugar que ocupa el folklore surge de las ideas que nacieron a partir de tres sucesivas iniciativas de finales de los años cincuenta. Cada una de estas iniciativas —la campaña de Richard Mercer Dorson contra el *fakelore*, el giro hacia un enfoque centrado en la *performance* y el estudio de la política de la representación cultural— tiene que ver con el hecho de que el concepto de autenticidad se había apoderado del sujeto de estudio. Sin embargo, sólo la última de las iniciativas mencionadas supuso que se empezara a dar cuenta de manera reflexiva de la naturaleza elusiva y contingente del concepto de autenticidad, lo que fue el hallazgo necesario para sacar a la luz algunas de las auto-limitaciones de la disciplina.

Al revés que los folkloristas alemanes que lucharon con considerable sentimiento de culpa frente a las prácticas autenticadoras durante el Tercer Reich, los americanos se encontraron con un legado mucho más sutil en relación a sus "crímenes de escritura" (véase Stewart 1991b). La política de la autenticidad en el panorama socio-político americano (por ejemplo, en el campo de la etnicidad) se ha basado mucho menos en la legitimización académica; además, se ha dado menos resonancia pública a los debates intelectuales, lo que es típico de una sociedad que no espera mucho de las torres de marfil de la academia, de nuevo, al revés que en Alemania. Algunos investigadores, tal y como mostrarán las primeras páginas de este capítulo, sufrieron mucho para que la disciplina del folklore no se mezclara con trabajos popularizantes y, una vez más, lo auténtico (del tema de estudio y de la propia disciplina) aparecía en juego, esta vez para asegurarse la integridad institucional de la disciplina.

La obligación moral que hace que los folkloristas dediquen sus energías a este campo no ha desaparecido, pero los que han escogido estar en primer plano se han hallado menos envueltos en los debates de la disciplina que se discuten en este capítulo<sup>1</sup>. Hay, sin embargo, un substrato moral que se encuentra en los propósitos de los que empezaron a bus-

car "nuevas perspectivas en folklore" (Paredes y Bauman 1972). Es una llamada moral para penetrar en la estética de la *performance* particular de cada grupo étnico. La autenticidad se detuvo en estos efectos de legitimizar y celebrar la diversidad y sólo la siguiente oleada de intereses académicos, que combinaba el escrutinio histórico y la crítica de la ideología, forzó a los investigadores a desenredar las hebras de las reivindicaciones de autenticidad del sujeto de estudio (*subject matter*), la *performance* y el estudio.

## FOLKLORE Y FAKELORE: EL PAPEL DE LA AUTENTICIDAD EN LA LEGITIMIZACIÓN DE UNA DISCIPLINA

Desde comienzos de siglo el folklore se ha estudiado en los departamentos de literatura y de antropología. Aunque el "diálogo del desacuerdo" (Zumwalt 1988) dificultó el crecimiento fluido de la Sociedad Americana de Folklore como una asociación independiente, tanto los folkloristas antropólogos como los literarios hicieron trabajos muy importantes durante esa época. Después de la Segunda Guerra Mundial, sin embargo, la especialización intelectual, unida a una administración institucional más rigurosa, marginalizaron iniciativas interdisciplinarias. Si el folklore iba a tener un puesto separado en las universidades americanas, la hora de conseguirlo, al menos de acuerdo con el joven Richard Dorson, había llegado.

Debido a muchas razones, Dorson se vio a sí mismo como el hombre que había sido predestinado a llevar el estandarte de la nueva, y exclusivamente universitaria, ciencia del folklore. Su naturaleza tenaz y discutidora y su completa devoción a la construcción de la disciplina en la universidad de Indiana y en todos los Estados Unidos (a través de docenas de jóvenes profesores) hacen que sea necesaria una reflexión sobre el papel que jugó en el desarrollo del folklore en Los Estados Unidos.

Dorson obtuvo su doctorado en Harvard en 1943 en lo que era el "nuevo campo" de la historia de las civilizaciones americanas (Dorson 1969:56)<sup>2</sup>. Se consideraba a sí mismo como un nuevo tipo de folklorista por haber descubierto la disciplina internacional del folklore desde esta posición estratégica.

<sup>1</sup> Henry Glassie, quien tal vez haya articulado de forma más clara un credo moral en sus trabajos, está influenciado en sus aspectos filosóficos por comunalistas ingleses como Ruskin o Morris, más que por Dewey (Glassie 1983).

<sup>2</sup> Para más información sobre el surgimiento de las cuestiones sobre la experiencia americana tanto populamente como en el mundo académico, véase Bronner (1986:97-101).

Entré por casualidad en el folklore desde mis estudios en historia cultural e intelectual americana y [...] ningún otro folklorista de ese tiempo había entrado a nuestro campo a través de esa puerta. Stith Thompson llegó al folklore desde la literatura inglesa, Archer Taylor desde la alemana, Ralph Stleele Boggs desde la española. En consecuencia, los de los años cuarenta eran folkloristas de estudios comparados, literatura, baladas, o antropólogos. Pero no eran folkloristas americanos, es decir, aunque eran americanos, no eran americanistas (1969:57).

La combinación de sus estudios de historia, su interés americanista y el descubrimiento del folklore fomentaron en Dorson una tendencia romántico-nacionalista, que queda expresada en los trabajos suyos que están diseñados para destilar el carácter americano o regional de las narrativas (Dorson 1959, 1964; véase Wilson 1989). Su visión de lo que era el folkore se ve impregnada por lo que definió como "la manipulación ideológica del folklore con el propósito del *Realpolitik*" (Dorson 1983:15), que es una glosa al término *fakelore*, y que percibió como algo separado de los propósitos de la investigación. Mientras que "para Dorson el recoger y analizar el folklore llevaba consigo. . . una profunda responsabilidad para entender las alternativas culturales disponibles en el mundo contemporáneo", esta responsabilidad se conectaba con la creencia de que "la utilidad moral de una sociedad plural" se podía lograr mejor a través del mundo académico (Abrahams 1989a:27-28)<sup>3</sup>. El legado del pragmatismo de John Dewey, que promueve la noción de utilidad moral, permanece articulado de forma menos clara en el trabajo de Dorson que en el de los que él combatió, aunque fue precisamente esa responsabilidad lo que le unía con las preferencias de Benjamin Botkin y otros que estaban involucrados en programas activistas de folklore.

Dorson introdujo el término "*fakelore*" en un artículo de 1950 en el *American Mercury*, donde él "preparó un ataque a la creciente popularización, comercialización y, en consecuencia, distorsión de los materiales folklóricos" (Dorson 1976:5). Su blanco inicial eran las historias de Paul Bunyan, a las cuales representó como fabricaciones literarias dise-

<sup>3</sup> Abrahams compara a Dorson y a MacEdward Leach, uno de los fundadores del programa de folklore de la Universidad de Pensilvania, y los encuentra ideológicamente compatibles, aunque siguen rutas estratégicamente incompatibles (1989a:29-30). De hecho, Dorson se resistió tanto al apoyo y promoción que Leach hacía de los folkloristas que estaban fuera del mundo académico que ocasionalmente no se refería a Leach por su nombre sino simplemente como "el Secretario-Tesorero" de la *American Folklore Society* (AFS) poniéndolo junto con toda la facción de folkloristas de la Universidad de Pensilvania (Dorson 1976:8). En un trabajo anterior (1969:62), sin embargo, Dorson nombra a los participantes de los "grupos de furioso griterío" en los congresos de la AFS.

ñadas para levantar la imagen de la industria maderera y no como historias basadas en la tradición oral. Dorson atacó después el exitoso libro de Benjamín A. Botkin, *A Treasury of American Folklore* y los volúmenes centrados en las distintas regiones que lo siguieron. Usando estos libros como ejemplos del *fakelore*, Dorson sugirió que se distinguiera entre los materiales que habían sido re-escritos y el folklore oral recogido mediante trabajo de campo directamente de la gente. La re-escritura infundía a error al público crédulo, reforzaba "estereotipos que ya existían" y prometía "fama y fortuna, en cierta medida, por hacer menos trabajo" que la que recibían los que se preocupaban por hacer "anotaciones pedantes" (Dorson 1976:4).

Dorson definía el *fakelore* como "los escritos no genuinos y sintéticos" que se presentan como el artículo genuino. Al usar la palabra "sintético" añadía al vocabulario de la autenticidad un término que invoca los daños de la producción artificial e industrial (1969:60). La retórica de Dorson alineaba la dicotomía entre *fake* y *folk* con los escritos fáciles de los periodistas y de los que estaban fuera del mundo académico, que situaba en contraste con los trabajos del grupo de investigadores legítimos (1976:4).

Botkin estaba demasiado ocupado para entrar en el debate en los términos tan combativos que apasionaban a Dorson, pero si lo hubiera hecho, se habría enfocado en los métodos y objetivos de las colecciones de leyendas americanas del mismo Dorson. Éste se refería al trabajo de Botkin como "ligeros libros de cabecera" que incitaban a un "superficial sentimiento nacionalista americano" y condenaba la falta de materiales recogidos directamente (1969:57), aunque muchas veces su propia investigación provenía de fuentes impresas. La fidelidad completa a las palabras grabadas era una práctica ejecutada de acuerdo a principios literarios sumamente individualistas. Dorson se enorgullecía de lo legible que era su prosa, lo que tendía a comprometer su rigor en el trabajo de campo y enfatizar su capacidad de escritor. Casi todas las colecciones de Dorson buscaban la esencia del carácter americano, lo que indica que entre su objetivo y el "superficial nacionalismo" del que acusaba a Botkin sólo existía una fina línea divisoria.

Dorson y Botkin eran partidarios de una política pluralista similar, pero Botkin, que dimitió de una plaza en la universidad, escogió llevarlo a la práctica al participar en el Proyecto de Escritores Federales (*Federal Writers Project*, FWP). Dorson apenas se detuvo a reconocer la dedicación de Botkin y caracterizó el proyecto como "digno de alabanza pero en cuyos métodos y materiales no se puede confiar" (Dorson

1969:58; la cursiva es mía)<sup>4</sup>, términos familiares al vocabulario del tema de la autenticidad. Proclamar la desconfianza en algo significa sostener la existencia de claras fronteras entre metodologías cuando lo que hay son diferencias en el contexto en que el que se recogieron los textos y los objetivos del proyecto. Para Dorson únicamente se podía confiar en los métodos académicamente legitimizados; el que el Proyecto de Escritores Federales se apoyara en recopiladores profanos en la materia, echaba por tierra toda la empresa.

Al mirarlo retrospectivamente, queda claro que tanto el interés popular como académico en el folklore se originó a partir de las mismas circunstancias culturales. La Gran Depresión y los programas "*New Deal*" de Roosevelt (de los que el FWP era sólo una mínima parte) pusieron en un primer plano al pueblo y a la cultura nativa en términos de sus historias, sus diseños y su arte, capturando la imaginación de algunos americanos durante los años treinta (Bronner 1986:97). Las publicaciones populares y los proyectos fueron tanto un legado de esta época como lo fue el interés académico en la civilización y la cultura americana.

Botkin, de hecho, se preocupaba de forma considerable por la metodología, la función social del folklore y los abusos del folklore. Para él la noción de un *fakelore* claramente separado habría sido demasiado simplista, ya que veía con claridad la interconexión de los intereses sociopolíticos y de la producción literaria. Botkin describió su postura como "ampliamente literaria y social más que como estrictamente folklorística". Señalaba al *Journal of American Folklore* como una buena fuente para el estudio del folklore americano (Botkin 1944:xxv, xxiv). Por otra parte, distinguía entre el folklore "tal y como lo encontramos" y el folklore "como creemos que debería ser":

El folklore tal y como lo encontramos perpetúa la ignorancia, perversidad y depravación humanas, así como nuestra sabiduría y bondad. Históricamente no podemos negar o rechazar este aspecto del folklore; y, sin embargo, podemos entenderlo y condenarlo así como condenamos otras manifestaciones del error humano. El folklore, como la propia vida, usando la expresión de Santayana, es de naturaleza animal en sus orígenes y espiritual en sus posibles frutos. Gran parte de este animalismo, por supuesto, no aparece si no es mediante implicaciones, debido a los tabúes que rodean el mundo impreso. Sin embargo, lo que sí aparece, a menudo en radical contradicción con nuestra sociedad moderna, es la brutalidad esencial de muchos de nuestros héroes, historias y expresiones

tradicionales, especialmente en la forma en que tratan a las minorías (1994:xxv-xxvi).

Se ve claro que los temas por los que Dorson atacaba el método y su correspondiente autenticidad en Botkin estaban lejos de las ideas de éste, ya que Botkin estaba más preocupado por el significado social del folklore. Botkin estaba al tanto de los peligros del nativismo simplista y expresó sus reservas contra "el movimiento que busca hacer del folklore la base de toda la tradición social o artística" (1944:xxvi)<sup>5</sup>, si bien una pequeña dosis de nostalgia se podía perdonar. Botkin, por lo tanto, percibía una dualidad en el carácter humano que generaba a la vez el folklore malicioso y el sensato. Por lo tanto, había una necesidad sociopolítica de tratar del folklore malicioso, ya que siempre había la posibilidad de que en el nombre de la nostalgia "folklorica" pudieran emerger propósitos racistas y chovinistas.

El pensamiento de Botkin sobre las ramificaciones ideológicas, así como las similitudes entre los trabajos académicos y populares sobre materiales folklóricos recuerdan al reciente discurso alemán en torno al folklorismo. Dorson, por otra parte, prefería visualizar líneas de batalla entre campos claramente definidos y Botkin le sirvió para este propósito, aunque esto requiriera pasar por alto partes del propio argumento de Botkin<sup>6</sup>.

Durante el periodo de la Guerra Fría, Dorson extendió su ataque al *fakelore* comercial (que él asociaba, en un tono antimoderno ocasional, con el mercado capitalista americano), a la manipulación ideológica del folklore en el extranjero, centrándose en particular sobre la creación comunista del "lore" de los trabajadores. Usó sus argumentos para intentar impedir un recorte legislativo de los presupuestos federales dedicados a las investigaciones de folklore, presentando al folklorista bien preparado como un importante agente al servicio de la democracia, capaz de hacer que se llegue a un genuino conocimiento y comprensión de las ideas tradicionales de millones de personas anónimas (Dorson 1962). El sociólogo William Fox notó correctamente que la auto-rigidez de Dorson estaba fuera de lugar: "falló al no enfatizar suficientemente que las agen-

<sup>5</sup> Puede que se refiriera a los festivales y a los movimientos escolares "folk" analizados más tarde por David Wishnant (1983).

<sup>6</sup> Puede que la palabrería de Dorson tuviera propósitos más institucionales: "En cualquier historia del folklore en América, Ben Botkin merece un lugar señalado. [...] Cuando, siendo un inmaduro estudiante de doctorado, conocí por primera vez a Ben en Washington, D.C., fue muy amable conmigo y siempre ha ayudado generosamente a los folkloristas más jóvenes" (Dorson 1969:63-64).

<sup>4</sup> Véase Jackson (1976) para una evaluación comprensiva de la obra y vida de Botkin.

das ideológicas y políticas pueden encontrarse en la base de búsquedas y usos de 'conocimiento y comprensión' incluso en las sociedades más democráticas y menos autoritarias" (Fox 1980:245). En retrospectiva, parece como si en su intento de que se tuviera al folklore como una rigurosa disciplina académica merecedora de los presupuestos del gobierno, Dorson hubiera prestado demasiada atención al "fakelore" y apenas prestara atención a las virtudes académicas reales de su disciplina.

Los intentos de Dorson de convencer a investigadores notables de otros campos del valor intelectual del folklore fueron igualmente difíciles. Acusados de ignorar el folklore o incluso de producir *fakelore*, los historiadores y los especialistas en literatura no se mostraron receptivos. Después de un congreso particularmente poco armonioso en la Biblioteca Newberry, Dorson interpretó los problemas de la comunicación interdisciplinaria como la prueba de la propia situación de la disciplina. "Si el folklore fuera de verdad una disciplina independiente, como yo apoyaba, ¿cómo es que se podía llegar a dominar en una sentada? La situación opuesta no se daría nunca, por ejemplo, que un historiador escogiera antropología o que un filósofo se pasara a la sociología al leer un libro o asistir a una conferencia" (Dorson 1976:15)<sup>7</sup>. Los comentarios de Dorson sobre el congreso de Newberry ayudan a entender su división binaria entre los investigadores que podían estudiar materiales folklóricos y los que no podían:

[Algunos] investigadores con preparación en sus propias materias [...] al tratar temas de folklore pasaron del mundo de la investigación a ser meros popularizadores. [...] Blair, un pionero en el descuidado campo del humor americano, realizó un libro para niños de puro *fakelore* [...], Jordan, uno de los pocos historiadores americanos que también dio clases de folklore, [...] escribió libros adulterados para niños que eran *fake-lore*. Estos investigadores no se atreverían jamás a manipular textos como *Huckleberry Finn* o la Declaración de Independencia, pero si se trata de folklore, abandonan su rigor académico para recrear cuentos descabellados y maliciosos como si fueran genuinas encarnaciones del genio popular (1976:17).

<sup>7</sup> Los esfuerzos de Dorson por delinear la singularidad del folklore como disciplina permanecen sin explorar, pero sí queda claro que no quería pactar la "interdisciplinariedad" como el plato fuerte de los folkloristas. Véase su discusión de "Las habilidades de los folkloristas" (1972:4-5). Dorson elaboró más claramente la "singularidad" de la *folklorística* (o disciplina del folklore) en su revisión de teorías pasadas y presentes, ya que, en dicha revisión, al hacer un examen cercano de estas teorías, demuestra que son exclusivamente folklorísticas.

Expresiones paradójicas como "puro *fakelore*" señalaban el callejón sin salida de la dicotomía *folklore-fakelore*. Dorson había utilizado dicha dicotomía para señalar la autenticidad inherente en el folklore y la inautenticidad inherente en el *fakelore* pero al aplicar criterios de pureza y de "ser genuino" a lo que —supuestamente— es una imitación, Dorson hizo que la autenticidad fuera una cualidad ligada a la opinión más que una cualidad inherente. Por lo tanto, la arbitrariedad y la ambigüedad del criterio de autenticidad fueron puestos inadvertidamente de manifiesto por el propio Dorson.

No es justo reducir la lucha de Dorson a favor de la autenticidad del folklore a una estrategia para poner las bases del folklore como disciplina y conseguir fondos<sup>8</sup>. Los sucesivos círculos a los que Dorson llevó su cruzada en contra del *fakelore* ilustran que su noción de lo que se debía incluir bajo este concepto se fue ampliando; sin embargo, la unión entre lo que él entendía por auténtico folklore y su propio lugar en el mundo académico permaneció constante<sup>9</sup>.

La retórica de Dorson permaneció sin cambio alguno en los trabajos impresos, al menos entre sus colegas folkloristas<sup>10</sup>. Su formulación puso de manifiesto la latente dicotomía de lo auténtico frente a lo falso en los estudios de folklore. Los folkloristas con una adecuada preparación eran los únicos capaces de reconocer, documentar y analizar los materiales folklóricos; los que no estuvieran preparados podían, sin embargo, con-taminar esta autenticidad.

Sin embargo, la dicotomía entre los materiales folklóricos auténticos y espurios se desmoronaría cuando el estático enfoque orientado al texto diera paso a uno orientado hacia los procesos y la *performance*. Los criterios absolutos de autenticidad no pudieron aguantar el escrutinio que finalmente llevó a que se apreciara lo creado e inventado así como la utilización consciente y estratégica de la cultura expresiva.

<sup>8</sup> Dos números monográficos, editados ambos por Robert Georges (1989a y 1989b) cubren de forma comprensiva la vida y obra de Dorson.

<sup>9</sup> Henry Rosovsky, decano de asuntos académicos de la Universidad de Indiana durante los años cincuenta, recuerda los esfuerzos repetidos de Dorson de convencerle para que financiaran una especialidad de licenciatura en folklore; aunque Rosovsky no se lo concedió, las conversaciones de pasillo fueron notorias (comunicación personal, marzo de 1993).

<sup>10</sup> Fox (1980) es una de las pocas excepciones e incluso él no menciona la dicotomía.

## LA REVOLUCIÓN PERFORMATIVA: UN GRAN AVANCE HACIA VIEJOS DESEOS

Es más fácil apropiarse de textos o de artefactos que concebir el folklore como un proceso cultural. La opción de centrarse en los objetos permite entretener los textos o los artefactos para hacer exposiciones y razonamientos académicos. Otras opciones consistieron en la recuperación y representación en escenarios dentro del contexto de las propias producciones artísticas o de movimientos sociales. Con pocas excepciones<sup>11</sup>, los folkloristas de todo el mundo trataron lo que estudiaban como algo "textual". La noción del "pueblo" como una masa anónima que guarda y transmite la tradición permitía esa fragmentada noción de la cultura expresiva, a lo que también contribuía la distancia social entre aquellos a los que se estudiaba (los campesinos) y los investigadores. Muchos eruditos de sillón usaban fuentes manuscritas a la par que testimonios de intelectuales locales (sacerdotes, profesores o médicos), quienes estaban asociados con los "portadores de la tradición" en sus vidas profesionales. Las investigaciones se organizaban dentro de los parámetros del estudio académico y, así como los científicos aislaban los "especímenes" para sus escrutinios en el laboratorio, los investigadores interesados en el folklore entresacaban los materiales de su contexto para su análisis e interpretación.

La arraigada e irreflexiva naturaleza de esa práctica investigadora provocó una reacción, expresada por Dorson con una mezcla de orgullo y desconcierto:

Se le puede aplicar el nombre general de "contextual" al creciente movimiento de enérgicos y jóvenes folkloristas en los Estados Unidos. Aunque todavía no forman una escuela con cohesión, sí que comparten una preparación doctoral en folklore en las universidades de Indiana y Pensilvania en los años sesenta; también comparten una inclinación hacia las ciencias sociales, en particular hacia la antropología, la lingüística y los aspectos culturales de la psicología y la sociología; se preocupan profundamente por el ambiente en el que están incrustados los textos folklóricos y ponen énfasis en la teoría. De forma enérgica, están en contra de que los textos se extrapolen de su contexto en el lenguaje, comportamiento, expresión y *performance* (términos que constantemente emplean) (Dorson 1972:45).

<sup>11</sup> La así llamada escuela de "biología narrativa", que surgió a principios de siglo en Rusia, consideraba a la comunidad, al que cuenta los cuentos y a sus cuentos como un todo (véase Dégh 1972:57-58).

Dorson presagió el paso de una orientación textual a otra orientada en los procesos. En los Estados Unidos, las diferencias de clase entre los informantes y los que hacían el trabajo de campo eran menos pronunciadas que en Europa y muchos investigadores-recolectores disfrutaban del contacto con "el pueblo". Determinadas modas analíticas, como el análisis estructural unido al análisis lingüístico, se centraron en las construcciones narrativas subyacentes. Nuevos descubrimientos en los trabajos de campo también forzaron a los investigadores a considerar la forma en que los textos eran generados, como el trabajo de Milman Parry y Albert Lord sobre los poetas épicos yugoslavos, que se realizó en un esfuerzo por conocer más sobre el origen de la poesía homérica (Foley 1988:19-56). Tanto Lord como Parry estuvieron más interesados en Homero que en los cantantes épicos que encontraron en los Balcanes, pero tanto su reconocimiento de la composición oral formulística, su discusión del aprendizaje de los poetas jóvenes, así como las predilecciones individuales y los estilos de los diferentes poetas, hicieron surgir el interés en los procesos que involucra la cultura expresiva y quitaron importancia a la noción de que los textos folklóricos eran fijos y permanentes, o —incluso— llegaron a negarlo.

El desarrollo de esta nueva línea de investigación cuestionó nociones de autenticidad. Dorson todavía podía reivindicar el que los textos sin adulterar, recogidos directamente y luego transcritos e impresos constituían testimonios auténticos. Los textos de autor, si estaban compuestos por gente "letrada", incluso si estaban inspirados en temas folklóricos, eran folklore falso para él. Si lo que hacía que el folklore fuera genuino no era el texto, ni la clase social, ni la composición en forma anónima, sino el proceso y el contexto en el que se producía el texto, entonces la propia autenticidad tenía que residir también en algún otro sitio.

## LA DESCONSTRUCCIÓN DEL GÉNERO

El examen del concepto de género, la reformulación de la definición de folklore y, de forma más amplia, la etnografía del habla con su giro hacia un folklore centrado en la *performance* contribuyeron a la búsqueda de un nuevo modelo. El polémico libro *Toward New Perspectives in Folklore* (Paredes y Bauman 1972) puso juntas todas estas líneas argumentativas. Sin embargo, el concepto de "autenticidad" siguió sin cuestionarse.

Los intentos por delinear los límites entre diferentes formas narrativas son parte de los deseos por tener una metodología científica. La distin-

ción entre *Märchen* y *Sage* de los hermanos Grimm, la tipología de cuentos de Antti Aarne (Aarne y Thompson 1961) y las "formas simples" de André Jolles (1956) buscaban clasificar las formas de arte verbal. Sin embargo, el interés en cómo se *usaba* la cultura expresiva despertó dudas sobre la posibilidad de establecer límites claros en los géneros de folklore. Roger Abrahams, en su trabajo sobre los brindis africano-americanos (1964) fue uno de los primeros folkloristas que incorporó el concepto de Kenneth Burke de la retórica como acción (Burke 1950). Basándose en observaciones del uso del arte verbal, Abrahams formuló su propio conjunto de géneros "conversacionales" como los refranes, creencias y mecanismos mnemotécnicos (1968b).

El paso a una conceptualización dramática del folklore en la vida social contribuyó a la visión panorámica de Abrahams de los géneros como una compleja red de niveles potenciales en la interacción entre el que actúa y el público (1976)<sup>12</sup>. Con este doble interés en las elecciones estéticas y el contexto social de las *performances* folklóricas, Abrahams dejó claro que la delimitada separación de géneros era, en el mejor de los casos, artificialmente construida; y en el peor de los casos, un obstáculo para entender la sociedad. Una conceptualización que tomara en consideración la relación entre la persona que actúa y el público era vital para captar la forma en que "los que actúan emplean [ciertas piezas] para afectar y hacer reaccionar al público" (1976:207). Se puso claramente de manifiesto la interdependencia de actores, interacciones y los textos siempre cambiantes dependiendo de la situación y las personas.

Abrahams, finalmente, propuso una teoría del folklore centrada en el "*enactment*" (*enactment-centered theory*)<sup>\*</sup> (1977), basada en parte en su propia formación retórico-literaria y, en parte, en la perspectiva dramática sobre los rituales de Victor Turner. Abrahams anticipa la orientación individual centrada en el actor de los años ochenta. Al invocar a la colectividad, su vocabulario apenas rozaba los deseos de autenticidad

<sup>12</sup> En retrospectiva, Abrahams considera su artículo "Las complejas relaciones de las formas simples" (1976 [1969]) como algo "formulado con fines didácticos para mostrar el repertorio de formas expresivas" (comunicación personal, verano de 1993). Sin embargo, este artículo es la formulación más clara de la naturaleza del comportamiento expresivo, que es socialmente situada, fluida y enmarañada. El surgimiento de la perspectiva dramática o performativa en folklore y en otras ciencias sociales debe también mucho a la obra de Erving Goffmann (véase Geertz 1983:23-30). El homenaje posterior de Abrahams a Goffmann plantea preguntas sobre el hecho de que se centrara exclusivamente en la metáfora dramática a expensas de otras dimensiones de las obras y las celebraciones (Abrahams 1984).

<sup>\*</sup>*Enactment* es el sustantivo formado a partir del verbo "to enact", que significa poner en ejecución. En los trabajos norteamericanos sobre folklore se utiliza mucho el sustantivo "enactment" para referirse al hecho folklórico que tiene lugar en un momento determinado.

que se manifestaban más claros en otros, sino que anticipa el interés en lo experiencial, incluso en lo sensorial<sup>13</sup>. "Me baso en el concepto de '*enactment*' en un intento de encontrar un término que incluya. . . cualquier acontecimiento cultural en el que los miembros de la comunidad se junten para participar, empleen *los signos y símbolos multivocales y polivalentes más profundos y más complejos* y así entren en una experiencia potencialmente significativa" (1977:80; la cursiva es mía).

Dan Ben-Amos, por el contrario, cuestionó el concepto de género desde la posición ventajosa de la historia intelectual. Contrastó la naturaleza categórica de los géneros, tal y como surgieron en los paradigmas occidentales teóricos, con las estrategias comunicativas artísticas reales con las que un investigador se puede encontrar al hacer el trabajo de campo. El punto de vista científico puede cegar al investigador y hacer que no vea diferentes formas de organizar lo que Ben-Amos llamó un sistema cultural de "géneros étnicos". La crítica de Ben-Amos se centra en la tendencia de los investigadores a esencializar:

En nuestro *afán* por la metodología científica, abandonamos la realidad cultural y nos esforzamos por formular sistemas teóricos analíticos. Intentamos construir conceptos lógicos. [...] En el proceso para lograrlo, sin embargo, los géneros pasan de ser categorías culturales de comunicación a ser conceptos científicos. Nos acercamos a ellos como si fueran [...] *entidades autónomas* que tienen *cualidades inherentes propias*; como si fueran [...] *formas absolutas* (1976:215-16; la cursiva es mía).

Ben-Amos echó por tierra el concepto de género en un doble sentido: por una parte, insistió en la necesidad de distanciarse de nociones de género que fueran estáticas y esencializadoras y, por otra, demandaba que se considerara el folklore como un proceso comunicativo más que como una colección de materiales<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Abrahams basó parte de sus ideas en McDermott (1976), conocido por sus ediciones de la obra de William James. Las ideas de Abrahams con respecto a la experiencia se encuentran claramente expuestas en la obra de Turner y Bruner (1986). El hecho de recurrir aquí a la filosofía de Dewey, Dilthey y Schütz señala el reconocimiento de un entendimiento de la interrelación entre uno mismo, la cultura y la autenticidad experiencial, basado en la filosofía. El director de teatro y antropólogo Richard Schechner ha ofrecido la formulación y descripción más clara de lo que se podría llamar autenticidad individual del "*enactment*" (Schechner 1985:35-116).

<sup>14</sup> Entre los primeros esfuerzos por documentar un sistema de géneros desde una perspectiva étnica en vez de una académica se encuentran los trabajos de los Herskovits (1958) y Gossen (1972); El ensayo de Ben-Amos también menciona el trabajo de Ruth Finnegan con los Limba. Bascom (1965) diferenció las categorías analíticas nativas, pero buscaba robustecer la validez de la terminología analítica.

## UNA NUEVA DEFINICIÓN, UN NUEVO "FOLK"

Cuando Ben-Amos propuso una nueva definición de folklore como "comunicación artística en el seno de pequeños grupos" justificó el omitir de su formulación el término "tradicición" y, con él, la transmisión oral. Caracterizaba la tradición como una construcción intelectual y una convención sin existencia absoluta, un instrumento retórico de uso social. La longevidad, que había sido un aspecto de la tradición al que frecuentemente se invocaba, era, desde el punto de vista de Ben-Amos, bastante irrelevante si el folklore se definía en contexto (Ben-Amos 1971:13).

Ben-Amos también unió la transmisión oral con la noción de "pureza" en los textos de folklore:

Debido al surgimiento de los modernos medios de comunicación, los folkloristas que insisten sobre este criterio [de pureza] no hacen otra cosa que serrar la rama sobre la que están sentados<sup>15</sup>. Se concentran inevitablemente en formas aisladas e ignoran el real intercambio social y literario entre culturas, medios artísticos y canales de comunicación. En la realidad, los textos orales pasan al dominio de la literatura escrita, las artes plásticas y musicales; a la inversa, la circulación oral de canciones y cuentos ha sido afectada por la imprenta. [...] La noción de folklore como proceso puede proporcionarnos un modo de resolver este dilema (pág. 14).

Esta nueva definición se produjo al mismo tiempo que se desarrollaba una nueva perspectiva de lo que era el "pueblo". Aunque los folkloristas americanos nunca han estado tan atados como los europeos al concepto de "pueblo" en cuanto a población campesina, la idea de que el folklore residía en los grupos marginales amenazados por los medios de comunicación de masas prevaleció mientras que el propósito de los folkloristas fue buscar "objetos" folklóricos<sup>16</sup>. Alan Dundes, en 1965, sugirió de forma radical que "el término 'pueblo' se puede referir a cualquier grupo de gente que comparte al menos un factor" (1965:2)<sup>17</sup>. A pesar de su amplitud, esta formulación facilitó que se pasara de una concepción de los grupos populares como algo estático y cada vez más reducido a entender que las personas pueden ser miembros de múltiples grupos no sólo ya existentes, sino también de nueva creación. De esta

<sup>15</sup> Esta formulación es completamente paralela a la de Bausinger (1966).

<sup>16</sup> Abrahams (1972), en conjunción con la nueva definición de Ben-Amos, comenzó una crítica al latente concepto que estaba basado en el campesino.

<sup>17</sup> Dundes desarrolla esta definición en su ensayo "Who Are the Folk?" (1978 [1977]).

forma, Richard Bauman, en parte a partir de una crítica a la definición de Dundes, llegó a la conclusión de que la base social del folklore residía en la identidad diferencial (más que en la compartida) (1972a:31-32). La identidad diferencial hizo posible que se considerara el folklore y el conflicto, lo que supuso que la disciplina se alejara de su predilección por enfatizar los aspectos estéticos más agradables. Sin embargo, sólo un grupo minoritario de investigadores exploraron los aspectos disfuncionales de la "comunicación artística en el seno de pequeños grupos"<sup>18</sup>.

La visión armoniosa de la cultura expresiva contribuyó a generar un vocabulario de la autenticidad: "armonía" en sí pertenece a este vocabulario. Pero ha sido difícil separarse de lo bello, tal y como puede observarse en el desarrollo de la *performance*. El primer gran logro de los estudios de folklore basados en la comunicación fue la descripción del proceso generativo de textos. Esto trajo consigo simultáneamente la celebración de la belleza del proceso y el lamento por la pérdida de las lenguas performativas. La sensación de pérdida sigue el modelo de los buscadores de autenticidad y surge más claramente en los esfuerzos para encontrar formas de representar por escrito los textos representados<sup>19</sup>.

### *La poética del momento—La política del pasado*

Tanto la disolución de los límites entre los géneros, como el paso a observar la acción y la representación o el reconocimiento de la universalidad de la cultura expresiva pudieron haber terminado con la búsqueda de autenticidad. Si cualquier persona puede ser miembro de numerosos y cambiantes grupos populares, entonces la autenticidad no puede seguir siendo la rara propiedad de grupos aislados. Si la cultura

<sup>18</sup> No es sorprendente que hayan sido los que han trabajado con grupos minoritarios quienes han señalado las discrepancias hegemónicas expresadas o cuestionadas a través del folklore (por ejemplo, Américo Paredes y su estudiante José Limón, que trabajan con materiales chicanos, o Rayna Green, que representa las voces nativo-americanas). Bruce Jackson, trabajando con presos y bandas de motoristas, o Lydia Fish, al ocuparse del folklore de los veteranos de Vietnam, han prestado atención al folklore de grupos considerados como "difíciles" por la cultura mayoritaria. La colección *And other neighborly names...* (Bauman y Abrahams 1981) fue durante un cierto tiempo la única obra centrada en la "identidad diferencial". John Roberts (1993), astutamente, trazó el problema de que hubiera diversidad dentro de categorías analíticas individuales de lo "folk" africano-americano.

<sup>19</sup> Bauman fue menos propenso a buscar la autenticidad, dedicándose más a intentar generar un vocabulario analítico y a conocer a fondo las ramificaciones sociales de la *performance* (1984 [1977], 1986).



expresiva vive en el fugaz momento de la representación, entonces la autenticidad debería haber sido reconocida como algo relativo a la experiencia más que como algo duradero y estático.

Sin embargo, estos pensamientos no se pusieron en palabras. Por una parte, el paradigma contextual era extremadamente orientado hacia el presente, como reacción contra la orientación histórica de muchos folcloristas que se centraban en el texto. El interés en la historia del folklore y un paralelo interés en la historia de las autenticidades construidas no surgió hasta más tarde<sup>20</sup>. Por otra parte, algunos estudiosos centrados en la *performance* también generaron nuevas visiones de autenticidad. Se puede señalar a Dell Hymes y la etnografía del habla, y desde un punto de vista más mecanicista a Dennis Tedlock y sus esfuerzos de representar de forma escrita la palabra hablada<sup>21</sup>.

La etnografía del habla de Hymes estaba en el centro del esfuerzo por recuperar el arte verbal de las culturas indias de la zona del Pacífico Noroccidental de EEUU. Este esfuerzo intentaba restaurar la cultura, y la "autenticidad" se entremezclaba con este objetivo. Hymes reinvocaba la tradición de Herder con el doble énfasis en recobrar lo que todavía se podía encontrar de lenguas que estaban desapareciendo y en poner al descubierto la poética desde un punto de vista nativo.

Herder había escrito en referencia a la poesía hebrea "cada lengua sufre al ser comparada con otra. Nada es más exclusivamente nacional e individual que las formas de gratificar el oído y los hábitos característicos de los órganos del habla" (Herder 1833 [1782]:35). Doscientos años más tarde, Hymes escribió que si la literatura de los nativoamericanos era para ser escuchada, leída y apreciada junto a las "grandes tradiciones" de la literatura mundial, los investigadores no podían evitar la ardua ruta del análisis lingüístico y etnopoético: "Si rehusamos a consi-

<sup>20</sup> Roger Abrahams no estaba a gusto ni con la falta de historicidad de la nueva definición de Ben-Amos ni con su definición de la, recién surgida, etnografía de la comunicación. Abrahams sentía que omitir la "tradición" de la discusión de la definición era "negarse a reconocer que el propio pueblo reconocía la tradición como una característica importante de sus *performances*" y que la definición debería de alguna forma incorporar este hecho (comunicación personal, verano de 1993).

<sup>21</sup> Un lector de *In Search of Authenticity* estaba anonadado de que se mantuviera que Hymes y Tedlock eran figuras importantes en la historiografía de la trayectoria de la disciplina de folklore. Los dos investigadores se formaron en antropología, pero sus respectivos trabajos se han centrado sobre todo en arte verbal. Cada uno ha tenido una influencia considerable en folklore y, al mismo tiempo, tomaron ideas de obras de folcloristas. Además, Hymes fue presidente de la *American Folklore Society* e impartió cursos en el Departamento de Folklore y Folklife de la Universidad de Pensilvania.

derar e interpretar las sorprendentes estrategias de diseño y *performance* imbricadas en las palabras de los textos, los indios que hicieron los textos y los que preservaron lo que ellos hicieron habrían trabajado en vano" (1981:5).

En los doscientos años que van desde Herder hasta nuestro días se ha avanzado en entender que la relatividad cultural se presenta de forma diferente en diferentes casos. El arte verbal que representa y expresa tal identidad y la exégesis aplicada al arte verbal tienen lugar dentro de contextos culturalmente específicos. Para captar el poder de los textos nativos, el contexto nativo o "emic" tiene que ponerse al descubierto, dicho contexto incluiría la lengua así como las respuestas sensoriales y sociales dentro de las que el texto se ha experimentado. El análisis etnopoético (al estilo de Hymes) revela todo aquello que los que pertenecen a la otra cultura dan por supuesto (lo que era implícito debe hacerse explícito para conseguir apreciación y respeto entre culturas):

El que actúa y el público comparten un conocimiento implícito de la lengua y de las diferentes formas de hablar. Para nosotros no hay una alternativa al análisis explícito. Tal y como ocurre con la gramática de estas lenguas, las relaciones profundas del arte verbal, dadas por hecho por los usuarios, deben ser puestas al descubierto mediante un esfuerzo consciente. Una vez al descubierto es posible que podamos entender la creatividad y efectividad del discurso en el que ocurren (1981:6).

Lo que más distingue las convicciones ideológicas de Hymes de las de Herder es el esfuerzo de Hymes de liberar, no su propia lengua y pueblo reprimidos y denigrados, sino las lenguas de los pueblos amenazadas con la extinción por los colonizadores blancos. Hymes quiere aliviar la culpa de las culturas occidentales por sus equivocados sentimientos de superioridad y su despiadada erradicación de las culturas que eran diferentes. Su credo, puesto en contra del telón de la destrucción colonial, fue restaurar en su auténtica dimensión la parte de la identidad cultural de los indios americanos que pudiera perdurar y dotar a la vida de significado en una América muy cambiada:

Hace poco más de un siglo había muchos indios educados en una cultura tradicional y los que los desalojaron no hicieron casi nada por entender y preservar los productos de su inteligencia y arte. En efecto, muchos trabajaron duro para destruirlos. Lo que sabemos de la cultura de gran parte de la gente nativa de Oregón no debe nada a los blancos de Oregón. [...] Oregón tiene que darse cuenta algún día que su primera, quizás la más importante, pretensión a un lugar en la historia de la literatura mundial se la debe al trabajo en colaboración entre los menospre-

ciados indios y los investigadores que habían cruzado el continente. . . Mediante el trabajo de *restituir* a los indios y a sus vecinos la parte del patrimonio cultural de Oregón que *se pueda recuperar* [...] es posible descubrir en ellos una estructura y contenido implícitos y una forma de presentación sistemática (1975: 357; la cursiva es mía).

La restitución y la recuperación denota un compromiso social enmarcado en la tradición Boasiana de la antropología americana. La antropología siempre se ha percatado de su papel latente para los "otros" que sufrían la amenaza de perder su cultura, religión, identidad e incluso sus vidas a medida que tenía lugar la expansión cultural y económica de Occidente. El que Hymes viera su inmensa labor intelectual como un esfuerzo hacia el folklore aplicado es consistente con su compromiso hacia unas ciencias sociales que sirvieran a la comunidad (Hymes 1974:554):

Gran parte de nuestro esfuerzo en relación con las tradiciones enraizadas en el pasado de nuestro país consiste en *mantener vivos sus logros como parte de la riqueza de nuestro país*. La mayoría del "folklore aplicado" es una *parte genuina de las tradiciones* de las que trata, en cuanto a los aspectos de su adaptación a las nuevas condiciones performativas. Por lo tanto, un estudio detallado de viejos textos puede que no sea enteramente de anticuarios, sino que, a lo mejor, es el medio por el que *viejos significados se cargan de nueva vida*, quizás, en parte, a través de la palabra impresa, en vez de forma oral, quizás, parcialmente, en otra lengua, pero, sin embargo, con continuidad (como ocurre con Homero y el Eclesiastés) (1975:355; la cursiva es mía).

Hay, por lo tanto, un lugar y un propósito para la preservación, que se encuentra en el contexto performativo, formulado en metáforas que usan el vocabulario de la autenticidad, como "mantener vivo" o "la riqueza de un país" (como en la metáfora del tesoro usada por eruditos del siglo XIX). La continuidad y la propiedad cultural del arte verbal es lo que más importa; la continuidad y la propiedad sostienen la petición o la necesidad de un patrimonio auténtico al que Hymes considera el derecho democrático y el poder negociador de todos los pueblos (1974:48-54).

Pero Hymes, a diferencia de los demás, presenta la *performance* como una expresión reconocible de arte verbal, de las más poderosas y auténticas. El proceso de creación del folklore es la parte central de su influyente ensayo "Breakthrough into *Performance*": "nos preocupa la *performance* como . . . algo creativo, que se lleva a cabo, que se logra, que incluso trasciende el curso ordinario de acontecimientos"

(1981:81). Tal trascendencia se logra cuando el que habla o el actor asume la responsabilidad de la *performance*. Una etnografía del habla debería hacer "posible distinguir la *performance* de acuerdo con la clave en la que ocurre; algunas *performances* son *desganadas* o *mecánicas* o *memorizadas*, mientras que otras son *fidedignas*, *auténticas*" (1981:81; la cursiva es mía).

Aquí radica la principal diferencia. El paradigma herderiano localizaba la autenticidad en el texto, permitiendo a aquellos que lo leían sentir o al menos añorar la autenticidad que contenía. El paradigma performativo, al contrario, localiza este poder únicamente en el actor, que en la *performance* alcanza esa cúspide momentánea donde el arte y el significado se amalgaman, juntando al que actúa y al público entendido durante la *performance*.

Hymes busca reorientar dónde se puede encontrar verdad en la tradición, y la verdad, de manera velada, se iguala con la autenticidad. Hymes es consciente de que "la preocupación por una *performance* auténtica ha figurado en la investigación folklorística desde hace tiempo", pero se mantuvo firme en su convicción de que esa preocupación no había sido "explícitamente investigada o tomada en consideración adecuadamente" (1981:86). El análisis performativo es para él el medio de documentar la autenticidad de forma empírica, ya que la *performance* "es un modo de existencia y realización que, en parte, *constituye* lo que la tradición es" (pág. 86; la cursiva es suya). El proyecto decimonónico de trazar y reconstruir los textos al margen de su contexto social y performativo resultan sin sentido: "Sólo el estudio sistemático de las *performances* puede revelar la *verdadera estructura*" (86; la cursiva es mía).

Lo verdadero y lo falso, por lo tanto, están presentes en el vocabulario de Hymes. Él se refiere a sus esfuerzos por entender el arte verbal como un acercamiento a la verdad, viable tanto para el investigador como para las personas que son estudiadas, escogiendo un camino fundamentado estructuralmente para hacerlo.

Cuando la estructura es equivalente a la trama y a categorías de contenido, tal perspectiva puede bastar, pero, sin embargo, nunca descubre sus limitaciones. Sugiero que tal perspectiva tiende a falsificar las tradiciones, analizándolas sólo por la luz que puedan verter en algo que nos interese, la historia de los cuentos, de los pueblos o incluso la forma de trabajar uniforme de la mente humana. Todas estas cosas son importantes pero no incluyen algo que es esencial para las personas que dieron forma a las tradiciones, el proceso de dar forma a las *performances* en los que

se manifiesta la tradición, a través de las cuales se comunicó y formó parte de las vidas de los seres humanos (1981:133).

La noción de autenticidad de Hymes está unida al discurso de sinceridad y autenticidad que Lionel Trilling ofrece (1974). Al presentar una entrevista, Hymes divide la narrativa grabada en tres partes: un segmento en el que utiliza el estilo indirecto, seguido por un segmento traducido del *wishram* y, por último, el surgimiento de la *performance* en *wishram*. Para Hymes, el inicio de la *performance* puede ser explicado no sólo por lo que el informante, extremadamente reacio, supone que es el papel del que habla, sino también por su "olvido momentáneo del público", consiguiendo la "sinceridad de la identificación con el papel del que habla" (1981:91; la cursiva es mía). La sinceridad del propósito, el asumir la responsabilidad y el conocimiento de la tradición son todos elementos que caracterizan la *performance*.

Pero las paradojas continúan. El restablecimiento queda colgado en el vacío, ya que un cambio, o una desaparición completa, ha ocurrido en el contexto cultural en el que existía "el que será restablecido". La insistencia en la autenticidad en la *performance* debe ser yuxtapuesta al conocimiento cierto de que mucha de la narrativa del Pacífico Noroccidental no se actualizará en una *performance* nunca más, ya que no quedan hablantes de dichas lenguas. El reconocimiento de Hymes de que la continuidad sólo se garantizará, en muchos casos, a través de un medio diferente, como la palabra impresa, es una mezcla agrídulce de esperanza y admisión de culpa. La complejidad del restablecimiento de Hymes parece ser un castigo implícito para los occidentales que causaron la pérdida de la cultura expresiva de los pueblos<sup>22</sup>.

### ***De la performance a la palabra impresa***

Las propuestas de Dennis Tedlock para la traducción del estilo nativo constituyó una extensión metodológica del trabajo de Hymes (Tedlock 1972). Tedlock también buscaba una forma de honrar la poesía de los indios americanos y, al igual que Hymes, conseguir que ocupara un puesto en la literatura mundial. Una vez que el investigador ha reco-

<sup>22</sup> La amplia aceptación de los análisis centrados en la *performance* a lo largo de los años ochenta indica, sin embargo, que el marco desarrollado con materiales de "culturas que están desapareciendo" se puede aplicar de forma fructífera a culturas que están floreciendo. Los trabajos en esta área son demasiado numerosos como para citarlos. Véase Bauman y Briggs (1990) y la nueva introducción a Bauman y Sherzer (1989) como guías bibliográficas.

nocido la dinámica de la oralidad (como algo opuesto a la capacidad de leer y escribir), la inevitable y desfigurada visión de la literatura transmitida oralmente se muestra como algo intolerable desde el punto de vista de los primeros recolectores occidentales y de los analistas<sup>23</sup>. Tedlock amasa muchas citas que ilustran la arrogancia de Occidente; un ejemplo que sobresale es de Oliver La Farge, quien había alabado un cuento nativo americano contado en inglés pero dejando claro que las historias "se habían puesto en un idioma familiar, con decoro y buen gusto y en algunos casos se habían limpiado de repeticiones insistentes y detalles que lo abarrotaban todo, con los que las gentes primitivas a menudo llenan sus historias por otros propósitos" (citado por Tedlock 1972:114). En la siguiente frase, Tedlock anuncia que el "lector que sabe diferenciar [...] que desea aún más autenticidad [...] puede irse a las grandes colecciones". Los lectores que saben diferenciar reconocen el valor literario de las artes verbales indígenas a pesar de las parcialidades etnocéntricas. Pero después de un siglo de recoger textos nativos de forma antropológica, algo ha salido mal al realizar el paso de las *performances* a los textos impresos.

El estudio de Tedlock se basa en las narrativas en lengua *zuni*. Su petición de traducciones de estilo auténtico (según él) está precedido por una mordaz valoración de las colecciones narrativas de Frank Cushing y otros investigadores boasianos posteriores. Tedlock casi no reconoce las limitaciones tecnológicas y los diferentes paradigmas intelectuales. Situándose a sí mismo dentro de la etnografía del habla y de la etnopolítica, pone de relieve lo que, según él, es la naturaleza real del arte verbal entre los *zuni* y los elementos estilísticos y paralingüísticos que se necesitan reflejar en la traducción para hacer justicia a la estética *zuni*. Apenas parece darse cuenta de que lo que a él le parece "la naturaleza real" estaría ligado a su tiempo de la misma forma que el marco bajo el que trabajaba Cushing.

El objetivo de Hymes y Tedlock es demostrar el alto nivel, como arte verbal, de la narrativa de los indios americanos; de la misma forma, quieren mostrar que con diferentes medios culturales se logran unos conceptos de belleza, significado y emoción comparables a los reconocidos en la literatura occidental:

<sup>23</sup> La oleada de investigación sobre oralidad y escritura desde mediados de los setenta ha señalado el intrincado tejido que forman los medios orales y escritos y ha ayudado a disipar esta dicotomía, que viene de largo, en los estudios de folklore; esto es, que lo oral equivale a lo auténtico y lo impreso equivale a lo espurio (véase Ong 1982; Stewart 1991a). La complejidad de los niveles de autenticidad en relación a lo escrito como algo opuesto a lo oral ya era evidente en la obra de Karl Lachmann.

El tratamiento de la narrativa oral como poesía dramática, por lo tanto, promete claramente muchas compensaciones analíticas. También es obvio que hay inmediatas compensaciones estéticas. La aparente falta de valor literario en muchas traducciones anteriores es reflejo de una *distorsión de los originales*, causada por el proceso de dictado, el énfasis en el contenido, *una omnipresente sordera* hacia las cualidades orales y una noción fija de la frontera entre poesía y prosa (Tedlock 1972:132; la cursiva es mía).

La crítica de Tedlock sobre la forma en que se trataron las literaturas indígenas en el pasado tuvo lugar a la par que las nuevas técnicas de grabar permitían recoger las narrativas mientras se ejecutaban, constituyendo una nueva forma de capturar la autenticidad. Su manera de pensar, fundamentalmente dicotómica, se puede ver en las persistentes ideas de "los originales" en su argumento, así como su convicción de que su propuesta ofrece un medio para evitar la distorsión y presentar el original de forma más veraz. La autenticidad no se perdió nunca; la capacidad de escuchar de los occidentales se debía entrenar para destaparla más que para distorsionarla.

Tedlock continuó combinando la consideración reflexiva, ahora tradicional, de un particular acontecimiento en el trabajo de campo con hallazgos analíticos obtenidos al comparar dos momentos en los que se contaban cuentos. A pesar de su énfasis en la singularidad de ese acontecimiento y su estructura única, empieza el ensayo con ideas absolutas sobre la autenticidad que el estudioso añora.

Por primera vez, desde hace un año que me dedico a la etnografía de los procesos de contar cuentos de los *zuni*, me he encontrado de repente en condiciones casi perfectas para ser testigo de los momentos en los que se cuentan cuentos entre los *zuni* *como de verdad debería ser*, en vez de en condiciones casi perfectas para hacer grabaciones de sonido. [...] Así pasó. Una sesión *espontánea* de cuentos iba a ocurrir. No era una sesión de cuentos fijada con antelación por un mitógrafo, ni una sesión con un público invitado que estuviera presente para *simular una sesión espontánea*<sup>24</sup>, ni en un sitio fijado para que estuviera aparte de [...] todos los otros desastres<sup>25</sup> de una casa que hace sus tareas como siempre, sino *una sesión iniciada por gente de allí, para ellos, a la hora apropiada, el*

<sup>24</sup> Esta frase refleja la práctica debatida desde (e incluso antes) que Kenneth Goldstein sugiriera la noción de "contexto natural inducido" (Goldstein 1964).

<sup>25</sup> La noción de "desastres del público" se refiere a otra esfera de niveles de autenticidad que no han sido examinados y que son cruciales al mundo de la grabación, una esfera que no puedo elaborar ahora mismo más allá de esta nota. La tecnología de las grabaciones ha generado deseos aún más estrictos de conseguir sonidos puros y esta "discrimi-

*ción apropiada y en el mismo corazón de la casa* (1983:286-87; la cursiva es mía).

Más de 150 años después de que los hermanos Grimm alabaran la "espontaneidad" de los cuentos que contaba la Sra. Viehmann, la idea de una narración no provocada sigue maravillando al investigador. "Lo real" ocurre a pesar de su presencia y sin que se intente simular.

La mayoría de los investigadores no reconocen que su propia reflexividad e inhabilidad profesional de dejarse llevar fuera de su propósito les excluye de la espontaneidad que promete la experiencia auténtica. Algunos, como Tedlock, asumen que su propia presencia echa a perder la autenticidad del momento, con la creencia equivocada de que "lo real" ocurre sólo en el contexto de un grupo homogéneo. Hay una noción de que las circunstancias de la investigación deben ser "puras" o "ideales". El hecho de que en esta precisa sesión Tedlock no lleve ni equipo para grabar ni un cuaderno se registra como una imperfección adicional además de la que supone su propia presencia. El caso de Tedlock ilustra la peculiar dualidad que traen consigo las autenticidades enfrentadas del momento performativo y la situación de trabajo de campo. Tedlock está ligeramente enfadado por no tener ni siquiera un cuaderno, pero reconoce que la memoria es un método de recolección de datos superior por ser menos intrusivo. Inmediatamente, matiza esta afirmación admitiendo que "equivale a llevar un cuaderno mental; puede que dicho cuaderno no sea visible para otros, pero hace que uno esté más distante en la situación" (1983:286). Sin embargo, para hacer que estas sesiones ideales de cuentos sean útiles para la investigación, Tedlock piensa en varias preguntas analíticas que se pueden contestar precisamente porque no lleva ningún equipo, a excepción hecha de su reloj.

Por lo tanto, una consecuencia de la revolución de la *performance* fue descriptiva. Cuando lo que el folklore generaba y realizaba en procesos comunicativos se traducía en parámetros analíticos, el resultado consistía en una producción de textos académicos. A pesar de la nueva descripción "más densa" (usando el término de Geertz) que permitía el importante ensayo de Richard Bauman sobre el arte verbal (Baumann

nación auditiva" ha afectado a los etnógrafos que trabajan con equipos de grabación. En la grabación de música, esta particular "jerarquía de sonidos" se mantiene a raya, con un discurso todavía más violento sobre la autenticidad generado por consideraciones sobre la autenticidad de los instrumentos y de los contextos de la *performance* (véase Kivy 1995). Las dos líneas de argumentación conllevan una gran carga de la ideología musical y del gusto del público y ninguna de ellas conduce a la distancia analítica (véase, por ejemplo, Baugh 1988, Seiler 1991).

1984), el fantasma de la autenticidad todavía persistía. Los esfuerzos de Hymes y Tedlock, con su implícita insistencia en recuperar o lograr *performances* más genuinas, pararon el potencial transformacional del nuevo paradigma. Si Bauman en su introducción a *Toward New Perspectives* había abogado por un cambio en la consideración del folklore, pasando del folklore como "objetos" (*items*) al "folklore" como "acontecimientos", las acciones del folklore (1972b:xi), la propia naturaleza de capturar dichas "acciones" en forma escrita desvió la atención de los actores y los acontecimientos. Con esto, no se pretende infravalorar el que Tedlock, o también Elizabeth Fine (1984), reconocieran que las técnicas de transcripción estaban centradas en la palabra escrita y entorpecían el hacer justicia a la estética de la faceta oral durante la *performance*.

## LA POLÍTICA DE LA CULTURA Y LA POLÍTICA DEL MUNDO ACADÉMICO: HISTORIAS ENTREMEZCLADAS SACADAS A LA LUZ

Los estudiosos americanos en los años setenta empezaron a trabajar más en ambientes urbanos y con diferentes grupos étnicos, lo que desafiaba las nociones de comunidades cerradas y de continuidad de la disciplina. Las realidades de las culturas étnicas en contextos multiculturales desafiaban el uso poco reflexivo de la "tradición" y, hacia la mitad de los años ochenta, también se había desafiado el concepto de "autenticidad". Si los grupos étnicos, de forma estratégica, hacían uso del folklore y de la tradicionalidad, ¿hasta qué punto los folkloristas habían contribuido al uso político de los mismos conceptos para los que reclamaban poder absoluto sobre su análisis? Por lo tanto, el estudio de la etnicidad, la desconstrucción de la tradición y la política de los estudios de folklore han provocado que se vertiera mucha tinta sobre el tema en las dos últimas décadas.

### *Etnicidad*

El concepto de etnicidad ya existía en los años cuarenta, pero hasta los setenta no se produjo una explosión de la etnicidad en todas las facetas de la cultura americana, en la comida, la literatura, la música y, de

\* La siguiente sección "La 'controversia' texto/contexto", págs. 205-207, ha sido cortada con permiso de la autora por problemas de espacio.

forma más dramática y perdurable, en la política cultural. Los debates sobre "multiculturalismo", desde la preocupación sobre aspectos a los que hoy nos referiríamos como "lo políticamente correcto" a aspectos serios como las cuotas étnicas y de género en el trabajo, crecieron a partir del descubrimiento de la etnicidad y el activismo que la rodeaba.

William Wells Newell, a finales del siglo XIX, ya había anunciado la relevancia de los grupos étnicos para los folkloristas. Sugirió "la colección de lo que aún quedaba de Folklore en América pero que estaba desapareciendo rápidamente" como un objetivo primordial para los autores que contribuían al entonces nuevo *Journal of American Folklore*. Las "reliquias del viejo folk-lore inglés" ocupaban el primer lugar en su lista. Los ingleses en aquel tiempo constituían una pequeña minoría entre las oleadas de nuevos inmigrantes (Newell 1888:3).

Para los folkloristas, los inmigrantes eran una potencial nave de genuinos materiales populares del viejo mundo; unido a la familiar insistencia de los folkloristas para salvar y documentar lo auténtico antes de que las fuerzas de la modernidad acabaran con ello, este interés en los vestigios dejó su marca. "El énfasis en Dorson . . . es en el 'viejo lore' que refleja el patrimonio cultural de los inmigrantes y constituye el estado 'puro' del comportamiento étnico 'tradicional'. Las influencias del nuevo ambiente se consideran 'intrusiones', como si no fueran bien recibidas dentro de los idealistas patrones tradicionales del pasado" (Stern 1977:10). Stephen Stern asociaba el paradigma basado en las supervivencias con la "premisa devolucionaria (sic) en la teoría del folklore" (Dundes 1969), la omnipresente ansiedad de que lo genuino del folklore estaba siempre a punto de extinguirse.

El temor a una pérdida inminente se fue debilitando poco a poco debido a la investigación sobre la aculturación de grupos étnicos. A los estudios de "supervivencias" se fueron añadiendo, en los años setenta, cada vez más evidencias del "resurgimiento" que ocurrió al cambiar el folklore de los grupos étnicos (Dégh 1968/69)<sup>26</sup>. El resurgimiento y la supervivencia son términos que fácilmente se pueden poner en paralelo con nociones de lo espurio y lo genuino; su uso ilustra cómo los estudiosos del arte étnico hacen lo que pueden por llegar a dominar el vacío

\* La autora utiliza la expresión *revival* que se refiere al movimiento, sobre todo musical, que tuvo lugar en los años setenta, que consistió en rescatar versiones tradicionales.

<sup>26</sup> Para una detallada valoración de estos estudio véase Stern (1977) y, en una versión más actualizada, la introducción a Stern y Cicala (1991).

entre las formulaciones teóricas disponibles y las dinámicas de los procesos étnicos en la cultura americana.

Así, un estudio de los funerales italo-americanos incorpora los cambios en las acciones y el significado dentro de los ritos funerarios, pero en vez de aceptar las razones de los cambios que el autor descubre, "parece atribuir mayor importancia [a la continuidad]" y por eso se adhiere a "algún modelo ideal de lo que constituye un 'auténtico' funeral italo-americano" (Stern 1977:17). De forma similar, un estudio de los regalos rumano-americanos presenta un elaborado marco para estadíos de aculturación en la cultura expresiva, pero el "marco . . . no permite una evaluación positiva de las 'nuevas' expresiones de folklore" (Stern 1977:19).

La aceptación de la innovación étnica se puede haber dificultado por los estudios étnicos concentrados en los géneros narrativos, ya que el estudio de la narrativa se enfoca en gran medida en establecer lo auténtico. El estudio de los *display events*<sup>27</sup> provocó el que se dieran cuenta de que había "usos del folklore creativos y activos que actuaban como técnicas manipulativas conscientes para expresar actitudes de una determinada facción" (Stern 1977:23). Cuando Linda Dégh, formada con métodos europeos, se encontró con la paradójica combinación de cultivadores de fresas celebrando la cosecha de la uva, finalmente dejó de insistir en la separación del folklore puro de las producciones de "pseudo-folklore" y concluyó que la separación de lo genuino de lo espurio consistía en distinguir entre manifestaciones inexorablemente entremezcladas (1977-78)<sup>27</sup>.

Los estudios de etnicidad forzaron a los folkloristas a cuestionar sus prácticas dicotómicas, lo que fue articulado de la forma más fructífera por Abrahams y Kalčík, quienes explicaron en detalle por qué la exclusión del *fakelore* hecha por Dorson imposibilitaba el estudio efectivo y la participación en la política multicultural de los años setenta. "Se ha hecho evidente que la distinción entre las tradiciones reales y las imitaciones está perdiendo parte de su utilidad ideológica" (Abrahams y Kalčík

1978:224). El *continuum* entre la cultura expresiva y la cultura popular debe ser explorado, con una advertencia:

Abstengámonos de los juicios de valor envueltos en la distinción entre lo real y lo falso y preocupémonos de la descripción del cambio en las relaciones entre el que actúa y el público y del lugar y cómo estos cambios afectan a la forma y el contenido de las *performances*. Al hacer esto, describiremos, en efecto, los cambios de lo "folk" a lo popular, pero este cambio no necesita hacerse con sentimiento de degradación, ya que la dramatización popular de la diversidad étnica lleva consigo el restablecimiento del sentimiento de la legitimidad de ser étnicamente diferentes (231).

De esta forma, los folkloristas prestaron atención a la perspectiva del "enactment" [o "puesta en acto"] que propuso Abrahams (1977) así como al uso psicológico y sociopolítico del "folklore étnico como una fuente de manipulación estratégica de la identidad étnica" (Stern 1977:32). Al considerar lo que hoy en día se denomina "agencia" y utilizar "nuevas y más autorreflexivas expresiones de las tradiciones y nuevos modos performativos que se autopublicitan", los folkloristas no tendrían que "temer la contaminación" nunca más (Abrahams y Kalčík 1978:235).

Al permitirse que la motivación, la intención e incluso los fines políticos fueran parte de lo que se investigaba, los folkloristas empezaron a superar viejas asociaciones del folklore con lo auténtico (lo subconsciente, ya invocado por los Grimm, en los portadores de la tradición). Los acontecimientos folklóricos a gran escala, urbanos, forzaron que se miraran más de cerca las motivaciones para que se buscaran determinadas formas. El marco de las celebraciones pasó a ser el punto neurálgico del análisis y los procesos de recuperación e invención de tradiciones captó el interés de los investigadores (Abrahams 1981, Cadaval 1991, Manning 1984, Toelken 1991).

Un segundo reto fue el trabajo aplicado de los propios folkloristas. La política de la etnicidad reforzó la situación que originó grandes espectáculos anuales como el Smithsonian Folklife Festival, lo que contribuyó a que en 1976 se aprobara el acta de preservación de la vida popular americana (American Folklife Preservation Act) (Green 1988)<sup>28</sup>. Mientras que algunos folkloristas tenían la misión de continuar la preservación y

<sup>28</sup> La evocadora descripción de Robert Cantwell del origen y la naturaleza del festival ofrece detalles sobre las circunstancias políticas y culturales que dieron lugar a la institucionalización del festival (1993). Sobre los detalles de la apropiación y el resurgimiento musical en varios segmentos de la cultura norteamericana, el manuscrito de Roger Abrahams acerca de la historia social de la música folk americana complementa la perspectiva de Cantwell.

<sup>27</sup> El término *display event* fue introducido por Roger Abrahams en su artículo "Shouting Match at the Border: The Folklore of Display Events", en *And Other Neighboring Names*... págs 303-321 (Bauman y Abrahams 1981).

<sup>27</sup> Al mismo tiempo, Stern señaló la naturaleza improductiva de las dicotomías: "Los folkloristas se han armado con un arsenal de terminología para diferenciar su área 'legítima' de estudio de la de los demás, como la de los medios de comunicación de masas y el resto de la cultura popular; y han forjado dicotomías como 'folklore' frente a '*fakelore*' (o 'pseudo-folklore'), 'auténtico' frente a 'inauténtico' y 'tradición' frente a 'cuasi-tradición'" (Stern 1977:25).

la celebración del folklore y vida popular (folklife), guiados, en parte, por su propio amor al material y a la gente y, en parte, por el paradigma de supervivencias que dominaba los estudios étnicos; otros folkloristas se basaron en el examen histórico de los proyectos de folklore aplicado y sus diferenciaciones entre lo real y lo falso<sup>29</sup>. Los folkloristas del sector público de finales del siglo XX no tienen, en absoluto, un punto de vista uniforme sobre el tema de la autenticidad. Además, algunas de las líneas de concesión de los fondos públicos para proyectos de folklore requerían un enfoque más preciso al definir lo que garantizaba la financiación pública, fundado en nociones de "folklore auténtico" que eran acordes con las de los que hacían las leyes en ese momento<sup>30</sup>.

Al pedir un uso reflexivo del término tradición, algunos señalaron los peligros de "la retórica de la autenticidad y la antigüedad" (Staub 1988:176). La autenticidad se puede usar como "criterio calificador" para los programas públicos, lo que es un punto problemático "porque sus imágenes son parte de la concepción del mundo dominante" (Staub 1988:175-76). Staub invoca un potente legado: la percepción de que el estudio y el fomento del folklore es antihegemónico. Al llevar a la atención pública la estética marginalizada e infravalorada de los grupos étnicos, obreros u otras minorías, se desafía a las fuerzas de la cultura (blanca) dominante americana que es homogeneizadora y enfocada hacia el dinero<sup>31</sup>.

<sup>29</sup> En 1978, un sofisticado coloquio entre una gran variedad de practicantes y de académicos discutieron temas relativos a la intervención cultural implicada en los festivales sobre la vida popular (*folk-life*), basándose en la introspección histórica (Whisnant 1979). El manual más importante para organizadores de festivales evita toda responsabilidad sobre la concienciación reflexiva al dejar claro que "no se intentan hacer juicios de valor sobre las diferentes tipos de actos" (Wilson y Udall 1982:3).

<sup>30</sup> Véase Loomis (1983) para una discusión aprobada por el gobierno sobre temas de conservación cultural. El volumen editado por Mary Hufford (1994) reúne una valoración reflexiva y fresca que se distancia implícitamente de Loomis.

<sup>31</sup> El legado más prominente en este sentido es el de John Lomax. A su hijo, Alan Lomax, se le ha adjudicado la frase: "Llegará el día en el que los que tomamos del abrevadero, tengamos que morder la mano que nos da comer" (conversación personal con Roger Abrahams, verano de 1993). Este punto de vista ha sido defendido para las nuevas generaciones por Archie Green (1983, 1989); véase Baron (1992) para un planteamiento del mismo tema por un investigador más joven. Aunque simpatizo con las implicaciones políticas de este punto de vista, existe una paradoja que radica en usar fondos del gobierno controlados por programas culturales de la mayoría hegemónica para promover las voces minoritarias. Es difícil mantener el objetivo democrático al hacer programas de *folk-life*, ya que el aparato de financiación siempre generará mecanismos de juicio (si vale la pena o no financiarlo) que discriminan sobre la base de la ideología y el gusto y, por lo tanto, restablecen criterios de juicio de valor sobre los materiales folklóricos.

Cada vez más folkloristas públicos se esfuerzan por superar la posición de ser los árbitros de la cultura y el gusto; sin embargo, aceptan el reto de actuar como intermediarios para el folklore étnico, dándose cuenta de su papel no sólo como organizadores de actos populares en las comunidades, sino como participantes en el complejo ruedo de la política multicultural (Auerbach 1991). Si los folkloristas públicos no se meten a cuestionar las dicotómicas implicaciones tácitas de los principios teóricos, nadie lo hará (Staub 1988:177).

La etnicidad y la autenticidad han llegado a tener también una conflictiva relación en otras áreas aparte de los estudios de folklore, tal y como lo demuestran las afirmaciones de Henry Louis Gate sobre "la literatura étnica". La existencia de trabajos "étnicos" escritos por los que "suplantán" la etnicidad de otros le lleva a preguntarse si los libros pueden ser "categorizados de acuerdo a la raza, sexo, etnicidad, etc.": "Se asume que los trabajos [que estos autores] crean llevan consigo de forma transparente la autenticidad, una experiencia no mediatizada de las identidades sociales aunque oficialmente rechazadas. Esto se ha mantenido bajo cuerda. Como en cualquier lista oficial, se incluyen algunas obras y se entierran otras" (Gates 1991:26).

Las producciones literarias son producciones culturales y Gates prueba que no se puede asumir que es "una cuestión de que el que llega de fuera lo tenga que aprender mientras que al genuino le sale de dentro". Sin embargo, se necesita decir lo que para "los ideólogos de la autenticidad" será una "verdad desagradable": "tanto si les gusta como si no, todos los escritores son 'suplantadores culturales'" (pág. 29). La escritura étnica, como la producción de espectáculos étnicos, crea algo nuevo, incluso a pesar de sus esfuerzos de representar lo auténtico. Se prueba, por lo tanto, que la autenticidad emerge en un contexto, careciendo de la perdurabilidad con la que han querido dotarla los seres humanos<sup>32</sup>.

## Tradición

"En los estudios de folklore en América la 'tradición' ha sido un término con el que se ha pensado, no sobre el que se ha pensado". Éste es

<sup>32</sup> La colección *The Invention of Ethnicity* de Werner Sollor reúne trabajos de escritores de grupos étnicos y de académicos cuestionando el que se alcance la esencia étnica, pero, a la vez, alegrándose de que se haya construido ese concepto (1989). Lamentablemente, el libro ignora la mayor parte del trabajo hecho anteriormente por folkloristas y, hasta cierto punto, presenta ideas similares desde un ángulo disciplinario diferente.

el provocativo comienzo del esfuerzo de Dan Ben-Amos de tratar un concepto central para el folklore, aunque nunca cuestionado (Ben-Amos 1984:97)<sup>33</sup>. Era adecuado que Ben-Amos explorara el "contenido" de la tradición ya que él había sido uno de los principales "contextualistas" que luchaban por definir lo que se estudiaba sin este término.

No era simplemente el giro reflexivo de la disciplina o el impacto de los estudios étnicos discutidos más arriba, sino un número de trabajos escritos por sociólogos, historiadores y antropólogos que se apropiaron e incluso socavaron las bases del concepto de tradición a principios de los años ochenta de tal forma que cogió a los folkloristas por sorpresa. El sociólogo Edward Shils, por ejemplo, escribió un libro entero, lanzado como lo definitivo en tradición y donde se incorporaban siglos de estudios sobre el tema, sin mencionar ni un sólo trabajo de ningún folklorista (Shils 1981).

Más influyente, sin embargo, fue el libro de los historiadores sociales británicos Eric Hobsbawm y Terence Ranger, *The Invention of Tradition* (1983). Su idea de partida no era la longevidad de la tradición, sino la creación intencional de auras de tradicionalidad y los procesos mediante los que esas invenciones ganaron aceptación.

La postura de Hobsbawm se ha criticado por mantener una dicotomía entre "costumbre" sobre la que no se reflexiona y una "tradición" invariablemente construida. En cambio, se han enfatizado las formulaciones de otros historiadores sociales británicos, en particular el concepto de "cultura residual" de Stuart Hall (1981) y la noción de "tradición selectiva" de Raymond Williams (citado por Ben-Amos 1984:115)<sup>34</sup>. Pero cuando apareció, *The Invention of Tradition*, además de generar un escándalo, tocó una tecla receptiva, particularmente entre los que habían hecho investigaciones sobre etnicidad.

Aunque la equivalencia entre la invención y la tradición largo tiempo honrada parezca paradójica, la etiqueta le iba a la retórica y práctica que los folkloristas encontraban al hacer el trabajo de campo<sup>35</sup>. La

<sup>33</sup> Entre las veintiuna definiciones de folklore (Leach y Fried 1949:398-403), sólo en seis no se usaba la tradición como un elemento de la definición.

<sup>34</sup> La crítica tan citada de Barbara Kirshenblatt-Gimblett (1988b), por ejemplo, hace mucho hincapié en Hall (1981) y Williams (1977). Las ideas del historiador británico Peter Burke influyeron posiblemente más en el discurso alemán (Burke 1981, 1984), pero también contribuyeron a la introspección histórica que se discutiría más adelante.

<sup>35</sup> La innovación se había analizado anteriormente dentro de la oposición "tradición y creatividad" sin poner en un primer plano los problemas que presentaba el incorpóreo concepto de la tradición. Por el contrario, Charles Briggs había empezado a tratar la intersec-

noción de una "nueva tradición" era insultante sólo para los estudiosos puristas que funcionaban con un concepto de tradicionalidad que abarcaba generaciones. Como Ben-Amos observó, el elemento de una formación de la tradición consciente o deseada es lo que prepara el terreno para desembarazarse totalmente del término, como en su propia definición, o alterar su percepción. Dell Hymes había sugerido el paso esencial de una definición estática a una orientada hacia los procesos:

No basemos la noción de tradición en el tiempo, sino en la vida social. Postulemos que lo tradicional es un prerrequisito funcional de la vida social. Consideremos la noción, no sólo de poner el nombre de "tradiciones" a ciertos objetos, sino también, y fundamentalmente, a los procesos. Parece que, en efecto, cada persona y cada grupo hace el esfuerzo de "tradicionalizar" algunos aspectos de su experiencia. "Tradicionalizar" parece una necesidad universal. Los grupos y las personas difieren, por lo tanto, no en si hay o no tradición (no hay ninguno que no "tradicionalice") sino en el grado y la forma de llevar a cabo esta necesidad universal (Hymes 1975:353).

La perspectiva retórica tan crucial para la escuela de *performance* tuvo influencia en este cambio al considerar la tradición como una construcción basada en la necesidad. Al introducir el verbo "tradicionalizar", Hymes puso un nombre al "proceso de atribuir la característica de lo tradicional a determinadas experiencias y personalidades dependiendo de si se correspondían o no con valores y objetivos tanto culturales como personales" (Ben-Amos 1984:116).

Los antropólogos que trabajaban sobre la identidad étnica y el (etno)nacionalismo tenían todavía más razones para enfatizar la naturaleza artificial de la "tradición". Los folkloristas centrados en la *performance* se habían interesado en el uso retórico de los refranes y de otras formas conversacionales de folklore; los estudiosos que se dedicaban a las muestras étnicas en público se toparon con los *revivals*, las invenciones de comidas típicas, trajes regionales y bailes; y algunos antropólogos se percataron de la existencia de la construcción y el uso estratégico de enteros "complejos de tradición" que intentaban legitimar la identidad étnica o nacional.

De esta forma, Jocelyn Linnekin en su estudio sobre la identidad hawaiana observó que "la selección de lo que constituye la tradición se

ción del mercado de arte anglo y sus intentos (de arriba abajo) de dar forma y de revivir las nociones de tradicionalidad y estética entre los talladores de madera de Nuevo México; a Briggs le intrigaban los procesos de cambio y de invención y no estaba limitado por nociones de su disciplina sobre la tradición absoluta (Briggs 1978:36-52).



forja siempre en el presente; el contenido del pasado se modifica y redefine de acuerdo al significado moderno" (1983:241)<sup>36</sup>. Linnekin estaba interesado en la "conciencia reflexiva de la tradición" fomentada por "la diferenciación interna entre la sociedad urbana y la rural, los educados y los analfabetos" (1983:249). Richard Handler observó el mismo tipo de conciencia reflexiva en el movimiento nacionalista de Quebec, donde representaciones tradicionales selectivas a las que él llamaba "objetificaciones culturales" eran una herramienta central en la construcción y presentación de una identidad nacional independiente (Handler 1988:11, 13).

Los ejemplos por separado de Handler y Linnekin les llevó a formular un desafío tanto de la noción de tradición como de la práctica investigadora de separar lo genuino de lo falso. Mediante la crítica de lo que denominaron "la metáfora naturalista" en la que las nociones occidentales de "tradición" se habían construido, llevaron el término "tradición" a un marco de procesos socialmente construidos, tal y como ya había hecho Hymes. "La reconstrucción de la tradición es una faceta de toda vida social, la cual no está constituida de forma natural, sino simbólica". Esta reconstrucción hace que sea "imposible separar la tradición falsa de la genuina, tanto empírica como teóricamente" e incluso el intento y el acto de preservar las tradiciones genuinas arrastra invariablemente a un cambio. La autenticidad, por lo tanto, era una cualidad que nunca fue objetiva sino "siempre definida en el presente" (Handler y Linnekin 1984:276, 181, 286). A partir de entonces, las incursiones de Handler se dirigieron a los fundamentos epistemológicos de la autenticidad (1986); después se ocupó, junto con William Saxton, de la etnografía de las "puestas en acto" de la autenticidad (1988). Los dos trabajos fueron provocativos y empezaron a influir (a la vez que fueron tomados en cuenta) en folkloristas de círculos académicos y de folklore aplicado<sup>37</sup>.

<sup>36</sup> En cierta medida, las formulaciones de Linnekin constituían una expansión teórica de la clásica afirmación de Wallace sobre los movimientos de revitalización (1956) y la valoración anterior de Linton de los movimientos nativistas (1943).

<sup>37</sup> Esta perspectiva antropológica en temas de preservación cultural e historia viva es analítica y reflexiva; por lo tanto, puede presentarse en cruda oposición a la entusiasta responsabilidad que a menudo caracteriza a los participantes de tales movimientos (por ejemplo, Anderson 1984). Se debe señalar, sin embargo, que muchos folkloristas que trabajan para el sector público se han enfrentado con formas de tradiciones enmarcadas, reflexivas o inventadas mucho antes de que el tema entrara en el discurso escrito académico. Varios folletos con los programas de celebraciones o informes al *National Endowment for the Arts*, que hasta mediados de los noventa fue una de las más importantes formas de financiación para *public folklife*, confirman esta idea (conversación personal con Roger Abrahams, verano de 1995). Más que cualquiera de los otros, los folkloristas del sector público respon-

Hacia el final de los años ochenta, la invención de la cultura (Hanson 1989, Kuper 1988, Wagner 1981) o de la tradición y, en conjunción con el estudio interdisciplinario del nacionalismo, de lo "imaginado" (Anderson 1983), llegó a ser un punto central de investigación. En el proceso, la idea de la autenticidad absoluta se tendría que haber revisado también, pero —a excepción hecha de un número cada vez más creciente de sesiones en congresos y de unas cuantas excepciones impresas (Linnekin 1991)— la autenticidad ha permanecido escondida, quizás porque el término nunca ha tenido el estatus central y canónico de otros términos como "cultura" o "tradición". Sin embargo, el estudio cada vez más riguroso de la historia de los estudios de folklore, dirigió la atención de los estudiosos a sus propia función de crear absolutos analíticos, incluyendo el absoluto de la autenticidad.

### **La historia de la disciplina**

El cuestionamiento de la "tradición" trajo consigo el de varias prácticas de la disciplina en los más profundos niveles: un examen de la "tradición" de la propia disciplina. Ocupando el punto central de la discusión estaban las preguntas sobre varios nacionalismos y contribuciones del folklore a los mismos. A diferencia de los informantes de Handler y de los colegas antropólogos que habían "expresado sorpresa ocasionalmente, si no consternación, por su decisión de basar este estudio de los nacionalismos en el análisis de fenómenos como los resurgimientos folklóricos y, de forma más general, la política de la cultura" (1988:13), los folkloristas seguramente argumentarían que el nacionalismo debe su propia fuerza al poder estético de seleccionar y poner en un primer plano las tradiciones. Sin embargo, hasta hace poco, los folkloristas se habían acostumbrado de tal manera a localizar los orígenes de su disciplina en el período del nacionalismo romántico que se necesitaron voces externas para que la relación entre la disciplina y la política fuera un punto urgente de estudio<sup>38</sup>.

dieron al discurso de "la invención de la tradición" con un sentimiento de que no se había descubierto nada nuevo y pocos respondieron por escrito. Staub (1988) es una de las notables excepciones. La falta de comunicación efectiva, particularmente en este área, entre los folkloristas del sector público y los académicos alimentó la apasionada discusión de Kirshenblatt-Gimblett en "Mistaken Dichotomies" (1988b).

<sup>38</sup> La primera guía importante para el trabajo de campo sugería de forma pragmática recurrir a los sentimientos nacionalistas para obtener datos: "El nacionalismo también puede ayudar a establecer una buena relación comunicativa... El intenso nacionalismo cultural de los países pequeños es especialmente propicio para esta técnica" (Goldstein 1964:53).

Sólo un poco más tarde que sus colegas alemanes, los americanos comenzaron a desenmarañar las implicaciones sociopolíticas de los folcloristas y de los materiales que separaban para estudiar. Sin embargo, estaban entrenados para centrarse fuera de los Estados Unidos, en parte porque los comienzos de la disciplina estaban asociados con Europa, y, en parte, porque Dorson asociaba la manipulación ideológica del folklóre con los nacionalismos de otras partes (1966, 1972:15-20).

Las adaptaciones nacionalistas de Herder (Kamenetsky 1973, Wilson 1973) y el caso de Finlandia (Wilson 1976) fueron los primeros casos que se presentaron a los lectores americanos de la mezcla de la historia de la disciplina y las aspiraciones nacionales<sup>39</sup>. La mayor parte de los ensayos de la fundamental obra de Feliz Oina sobre folklóre, política y nacionalismo, se centraban en casos de países entonces comunistas (La Unión Soviética, naciones del este de Europa, Albania, Turquía y China) (Oinas 1978). Estos estudios informan sobre el uso del folklóre para apoyar causas nacionalistas y comunistas, mostrando a los folcloristas como ideólogos o como títeres en manos de los ideólogos. Únicamente el examen de Reuss de las persecuciones sufridas por los promotores de canciones folk, que eran de izquierdas, a manos de los políticos de derechas en los Estados Unidos (1971, 1978 [1975]), se atrevió a tratar la política del folklóre en casa.

Como había ocurrido en los estudios étnicos y el discurso de la tradición, varios autores en los años ochenta examinaron las relaciones entre la historia de la disciplina (tanto en relación a su faceta aplicada como al mundo académico) y la política. El estudio de Michael Nerzfeld sobre la relación entre los pujantes estudios de folklóre y la creación de la nación en Grecia indica que la "selección de materiales etnológicos" de diferentes ideologías estaba en juego, no sólo una ideología "que se aparta de la norma", como estudios anteriores habían defendido (1982:vii-ix). Los investigadores que trabajaban con conceptos de supervivencias y nociones de continuidad cultural para promover versiones particulares de los mitos nacionales no eran meros oportunistas:

El desarrollo de la disciplina del folklóre autóctono griego no fue una mezcla fanfarrona de falsificaciones cínicas y oportunismo político. Al

<sup>39</sup> El tratamiento de Honko del *Kalevala*, centrándose en la autenticidad, ofrece un interesante equilibrio "nativo" para Wilson (1976) y Dundes (1985). El trabajo de Bluestein apareció durante la misma época (1972), pero al referirse a teoría literaria más que a programas sociopolíticos o nacionalistas, no tuvo tanta repercusión en la discusión de folklóre y nacionalismo.

contrario, fue un intento mantenido y a veces doloroso de separar el orden del caos, por parte de la gente cuya identidad nacional era amenazada muchas veces por las mismas naciones que se habían erigido en protectores suyos (Herzfeld 1982:144).

Se retrataba a los investigadores griegos como ocupados (lo mejor que sabían y como mejor podían persuadir) en construir "una continuidad cultural en defensa de su identidad nacional [...] reunieron los materiales culturales que ellos consideraron relevantes y los usaron para planear su caso" (1982:4).

Dundes, irritado por el tono condescendiente de las discusiones sobre la manipulación política y el *fakelore*, unió los dos discursos en un examen del nacionalismo, la disciplina del folklóre y su relación con el *fakelore*:

Los folcloristas se han dado cuenta desde hace mucho de la relación entre nacionalismo y folklóre, pero lo que no se ha percibido es la posible relación entre sentimientos de inferioridad nacional y la tendencia de producir *fakelore*. Si el folklóre tiene sus raíces en el nacionalismo, pienso que se debe decir que el *fakelore* tiene sus raíces en los sentimientos de inferioridad nacional o cultural (1985:13).

Además de los cuentos de los Grimm y la *Kalevala* finesa, Dundes escogió para demostrar sus ideas los cuentos de Paul Bunyan, uno de los principales blancos de *fakelore* contra los que apuntó Dorson. Dundes incitaba a los folcloristas a "aceptar el hecho de que el *fakelore* es, como el folklóre, una parte integral de la cultura", y en consecuencia necesita ser estudiado "usando los métodos de la *folklorística*" (1985:15-16).

David Whisnant, que siendo historiador tal vez esté menos inhibido para lidiar con los manejos políticos de legado del folklóre americano, estudió la complicada política cultural en los Apalaches del sur, la región que los estudiosos de la artesanía y la poesía popular consideraban como la personificación de la cultura popular genuina. Whisnant se fijó en la producción de la "otredad cultural" en el encuentro entre las personas de clase alta de Nueva Inglaterra y las poblaciones rurales del sur. Esta situación, al menos en términos de la hegemonía de clases, era comparable con la de Alemania de principios del siglo XIX. Usando la noción de "intervención cultural", Whisnant documentó las actividades de dos "escuelas populares" y el peculiar encuentro del concepto de "la cultura concebida románticamente" de los folcloristas que hacían entrevistas con el de los estudiantes rurales

a quienes se les iba a salvar de los demonios de la industrialización y la modernización (1983:13).

La presentación de Whisnant de la historia de un festival popular en la montaña White Top es esclarecedora<sup>40</sup>. Describió los conflictivos enfoques de "intereses ocultos" al poner en escena y fomentar la música folk y examinó a los que recogían de forma seria las canciones y a los del mundo académico que veían en la industria de discos un "grave problema cultural" que "debilitaba la base rural y agrícola de la música tradicional" y "vulgarizaba tesoros musicales muy antiguos" (1983:184). Whisnant expuso llanamente las tendencias intervencionistas tanto de los intereses comerciales como de los académicos, teniendo cada grupo una noción diferente de lo que se logra al preservar la "pureza" cultural.

Los promotores del festival White Top, en su intento de representar una noción particularmente blanca (en cuanto a raza) de lo popular para el consumo de la clase alta, fueron racistas y exclusivistas. Mantuvieron al margen a la gente cuya música se celebraba. Este festival demostró que muchos festivales de finales del siglo XX no podían evitar "[no ser] la presentación de una realidad preexistente, sino [...] una manipulación de la misma, [...] la *creación* de una 'realidad' tautológicamente certificada como auténtica por los promotores (siempre seguros de sí mismos) que la presentaban" (Whisnant 1983:247). El ejemplo histórico mencionado por Whisnant sirvió bien a los folkloristas. En él se hacía un escrutinio de la ideología que había detrás de la ilusoria distinción entre la representación auténtica y el espectáculo cultural intencionalmente creado que ha sido apoyado por la política preservacionista de la vida popular [*folklife*] desde mediados de los setenta.

Ciertos ecos del credo de Whisnant se escuchan cada vez más en folklore, en los estudios americanos y en los estudios de historia:

La intervención cultural es un complejo proceso que ha tomado muchas formas y cuyos resultados están sujetos a varias interpretaciones. Empezaremos a entender estos episodios y procesos en nuestra historia cultural sólo cuando nos fijemos en ellos en detalle como intervenciones, y no como benignos incidentes que produjeron una colección de canciones de esclavos, una recreación de telares manuales o un vistoso festival. En resumen, debemos empezar a entender la política de la cultura, especialmente el papel de las instituciones formales y de ciertas personas,

<sup>40</sup> Whisnant empleó un considerable esfuerzo en alertar a los folkloristas de las dimensiones políticas de producir festivales de música folk, refiriéndose a ejemplos históricos (Whisnant 1979); quizás la resistencia que encontró en esos círculos motivó en parte *All that is native and fine* (1983).

en definir y dar forma a perspectivas, valores, gustos y agendas de cambios culturales (Whisnant 1983:15).

Whisnant y Handler han sido reconocidos como los que han introducido el concepto de "la política de la cultura" en la *folklorística* americana. Sus ideas combinadas con la formulación de la "invención de la tradición" de Hobsbawm y Ranger y la adaptación selectiva de otros historiadores y sociólogos británicos (Burke 1981, 1984; Hall 1981; Thompson 1963; Williams 1958, 1977) han traído consigo la conciencia crítica de los componentes políticos y la intencionalidad subjetiva que envuelve a los trabajos de folklore (Abrahams 1993, Kirshenblatt-Gimblett 1988b)<sup>41</sup>.

La etnicidad, la conceptualización de la tradición y la historia de la disciplina giran alrededor de profundas creencias en lo auténtico de un modo u otro. Sin embargo, el concepto de autenticidad en sí mismo continúa siendo un mero subtexto en estas discusiones, lo que señala la reticencia a aceptar la centralidad de la autenticidad tanto en las formulaciones teóricas como en la práctica.

Sin embargo, hacia la mitad de los años ochenta la autenticidad finalmente salió a la superficie. La amplitud de las áreas de investigación afectadas por esa cuestión es evidente en la publicación de algunos de los casos presentados en la reunión de 1985 de la Sociedad Americana de Folklore; estos casos iban desde la producción turística (Evans-Pritchard 1987, Kirshenblatt-Gimblett 1988a) a lo que Susan Stewart llama agudamente *Crímenes de la escritura* (Stewart 1991b). Los siguientes congresos continuaron ofreciendo mesas redondas sobre estudios de casos de "la producción de la autenticidad", así como casos de cuestionamiento y enfrentamiento a la autenticidad.

El introspectivo examen crítico y la valoración historiográfica de los problemas y valores del folklore culminaron en una revisión realizada en varias sesiones durante la reunión anual de la Sociedad Americana de Folklore (AFS) en 1992, donde algunos de los "Jóvenes Turcos" ya entrados en años juntaron sus fuerzas con las de nuevas generaciones de folkloristas más introspectivos. Las actas publicadas comienzan de esta manera: "El folklore como disciplina está interesado en el estudio de las

<sup>41</sup> El tratamiento que el libro de Morag Shiach da a estos temas, apoyándose en la obra de Williams, merece que se conozca más entre los folkloristas americanos. La afirmación de Shiach de que "el deseo de una esfera cultural auténtica y autónoma lleva a que muchos críticos culturales tiendan a reprimir o mitificar la historia" resume una variedad de temas que subyacen en la historia de los estudios de folklore y en la escritura de su historia (Shiach 1989:11).

producciones culturales tradicionales, vernaculas y locales. Creado como un "Otro" silencioso de la modernidad, heredó oposiciones binarias de la modernidad entre ética y estética, objetividad y subjetividad, grupos dominantes y minoritarios, y global y local" (Briggs y Shuman 1993:109). No sorprende que la naturaleza construida de la autenticidad apareciera en muchas de las ponencias y que fuera un punto central en el discurso de Briggs a los socios de la AFS aquel año (Briggs 1993).

Habiendo llevado a cabo su propia arqueología del conocimiento, desconstruyendo los mismos paradigmas que constituyeron el conocimiento con autoridad dentro de su disciplina, los folkloristas americanos pueden comenzar a reconceptualizar su materia en los noventa. Es de importancia primordial la toma de conciencia reflexiva, cada vez mayor, de cómo las teorías folklorísticas penetran el entramado cultural y cómo tanto personas, de forma individual, como grupos sociales se apropiaron de las prácticas de la disciplina de autenticación. La práctica folklorística puede cesar de ser una prisión de nuevas formas inventadas de autenticación mediante el reconocimiento de la inexistencia de una división entre la investigación académica y la esfera pública. En vez de permanecer como un campo de investigación separado, intelectualmente protegido y "puro", el trabajo de los folkloristas se debe reconocer como una entre las muchas vías que hay de tratar la cultura dentro de la sociedad. Así, el trabajo sobre folklore es por necesidad tanto cultural como político. Lo que los investigadores sobre *performance* han señalado como el elemento esencial en la estética de la *performance* se puede aplicar también a los folkloristas: responsabilidad delante del público.

Los que están en la esfera pública han dado la bienvenida a menudo al compromiso que comporta tal responsabilidad. Han sido siempre las voces mejor articuladas dentro del discurso de la política de la cultura. Pero, a diferencia del periodo americano de la posguerra, cuando las frenéticas peticiones de que se siguieran procedimientos científicos hundieron o degradaron el trabajo público logrado durante los años de la depresión y la guerra, los folkloristas públicos de hoy en día son una fuerza intelectual dentro de la Sociedad Americana de Folklore. Con plena justificación, no quieren que se les separe y ofrecen sus propias críticas de las valoraciones académicas de su propio trabajo<sup>42</sup>. Aquellos

<sup>42</sup> Las actas del primer gran congreso de folklore público (Feintuch 1988) y una colección de los ensayos destacados (Baron y Spitzer 1992) atestiguan la vitalidad del folklore público en cuanto a los aspectos teóricos y a sus responsabilidades. Los folkloristas públicos también estuvieron vocalmente presentes en el innovador congreso "Exhibiendo Culturas" (Karp y Lavine 1991). No todos los folkloristas comparten el punto de vista que

que se han confinado en el mundo académico no han reconocido, muchas veces, su propio papel en las producciones culturales que supuestamente estudian. Nick Spitzer, un folklorista del sector público, ha encontrado, quizás, la forma más conmovedora de articular la interdependencia del trabajo intelectual y la sociedad, trascendiendo los aspectos divisorios entre los diferentes tipos de prácticas profesionales folklorísticas y los diferentes tipos de compromiso:

A veces pienso que todo el mundo es de una forma u otra folklorista (quizás es una de las razones por las que el término es aplicado tanto, tan ambigüamente y algunas veces de forma exasperante por los que no son profesionales) en el sentido de que todos, consciente o inconscientemente, valoramos nuestra relación con la tradición cultural a través de las metáforas que heredamos o creamos [...] Desde este punto de vista, la *conversación* cultural es quizás una metáfora universal más fuerte para lo que nosotros practicamos que la *conservación* cultural. Al representarnos mediante conversaciones a las comunidades, nosotros aprendemos sus significados y ellos los nuestros. Negociamos representaciones mutuas en los museos y en medios de comunicación, en el escenario de los festivales o en los textos. [...] Los folkloristas pueden servir de catalizadores con metáforas, métodos, teorías y actos que ayuden a lograr una igualdad cultural que nos enriquezca a todos (Spitzer 1992:98-99).

explico aquí; por ejemplo, en el periódico de la Sociedad Americana de Folklore tuvo lugar un mordaz diálogo a comienzos de los noventa, en el que, al menos un importante folklorista del mundo académico pedía la formación de dos sociedades profesionales separadas ya que pensaba que las necesidades de los folkloristas públicos no podían y no tenían por qué ser tratadas por los que se dedicaban a la investigación.