



PRAT FERRER, Juan José. “Tendencias de la folclorística estadounidense a finales del siglo XX”. *Culturas Populares. Revista Electrónica* 4 (enero-junio 2007), 41pp.

<http://www.culturaspopulares.org/textos4/articulos/prat.pdf>

ISSN: 1886-5623

TENDENCIAS DE LA FOLCLORÍSTICA ESTADOUNIDENSE A FINALES DEL SIGLO XX

JUAN JOSÉ PRAT FERRER

Universidad SEK Segovia

Resumen

La folclorística en los Estados Unidos surgió dividida en dos orientaciones, la literaria y la antropológica; los debates que se suscitaron entre los partidarios de una u otra escuela no siempre fueron negativos, sirvieron para que los estudiosos del patrimonio tradicional se cuestionaran continuamente la razón de ser de sus estudios, sus límites y numerosas cuestiones metodológicas. Tras la creación de facultades de folclorística en diversas universidades estadounidenses, se desarrolla un estudio del folklore como fenómeno performativo en el que el análisis del contexto es primordial, dando énfasis a estudios sincrónicos de la comunicación. Esto abrió la puerta al estudio de los depositarios activos y de su repertorio y al uso que se da al material folclórico dentro de la sociedad occidental, cada vez más urbana y con sistemas de comunicación que se renuevan constantemente y en los que caben la creación, la recreación y el *revival*. La folclorística se ha visto beneficiada por las aportaciones que se han hecho también desde otras ramas del saber, en especial la psicología, o desde el feminismo, que abren nuevos cauces al estudio de la transmisión del patrimonio.

Palabras clave: folclorística, actuación, contexto, depositario, repertorio, comunicación, público, grupo, *revival*, patrimonio intangible.

Abstract

Folkloristics in the United States was first divided in two orientations: literary and anthropological. The discussions originated by this situation were not always negative, in fact, they made scholars constantly question the premises, limitations and methods of their discipline. After Folkloristics became an independent field of study in some universities, folklore began to be studied as part of a performance, and the analysis of the context became primordial, emphasizing folk communication as a synchronic phenomenon in human communication. This opened the door to the study of the performer as an active bearer of tradition his repertory, and the use the contemporary society gives to this repertory where creation, re-creation and revival constantly take place. Folkloristics has also taken advantage of knowledge coming from other disciplines, such as Psychology, or from other orientations, such as Feminism. These perspectives offer new opportunities to the study of the transmission of folklore.

Keywords: *Folkloristics, Performance, Context, Bearer of Tradition, Repertory, Communication, Public, Group, Revival, Intangible Heritage.*

En los años setenta un grupo de estudiosos, a los que Richard Dorson denominó *Young Turks*¹, reorientaron los estudios de una concentración en los textos y objetos (que conllevaba a una metodología basada en la recolección, catalogación, disección y comparación con otros especímenes) a una perspectiva basada en el proceso y en el contexto, que obligaba a los investigadores a estudiar cómo se crea, recibe o entiende el material folclórico, no a través de largos periodos de tiempo, sino en sus comunidades originales y en el momento de la actuación. La folclorística tradicional se vio suplantada en parte por nuevas escuelas nacidas del estructuralismo, del post-modernismo y de las orientaciones lingüísticas y culturales que se desarrollaron a partir de los años sesenta, que consistían en la búsqueda del significado del acto comunicativo; los investigadores pasaron a preguntarse qué era lo que se quería significar con los materiales folclóricos y cómo se recibían y usaban estos materiales. Se dejó de lado el estudio del texto como objeto para dar mayor importancia al receptor y al emisor como sujetos de la comunicación, y al análisis de las ideas como su material. En los últimos años se ha producido una búsqueda de acercamientos que incluyan las dimensiones de comportamiento, identidad e interacción, temas que no habían sido debatidos entre los folclorólogos tradicionales. La preocupación por el contexto –y la insistencia en que el folclor es algo más que un texto que se transcribe y edita– dio lugar al método llamado contextual, *behavioral* o *performance-oriented*, que estudia la actuación en su propio entorno.

La folclorística estadounidense, una vez superadas las diferencias entre las dos escuelas, literaria y antropológica, con la creación de facultades de folclorística y con la labor de los doctorados en esta disciplina, se vio enormemente enriquecida, gracias a su interdisciplinariedad; en palabras de Rosemary Lévy Zumwalt,

El folclorólogo estadounidense es un híbrido único que se alimenta de diferentes corrientes intelectuales. De la rama literaria recibe la preocupación por el texto registrado con el folclor como parte de una tradición literaria. De la antropológica recibe el enfoque en la función y significado en el contexto cultural, con el folclor como parte de la cultura. Cada acercamiento, el literario y el antropológico, abrió un almacén muy rico de erudición para los

¹ “Jóvenes turcos” es el nombre dado a un grupo de universitarios y jóvenes oficiales del ejército turco que lideraron una rebelión contra el sultán otomano y dirigieron Turquía de 1908 hasta la Primera Guerra Mundial.

folclorólogos estadounidenses. Además, la historia de la folclorística estadounidense no es solo una cuestión de dos tradiciones intelectuales divergentes. De hecho, hay muchos acercamientos al estudio del folclor – filológico, antropológico, histórico, sociológico, psicológico, político– y estos acercamientos se alimentan unos a otros².

El entorno en que se crean, se recrean o se transmiten los materiales folclóricos se convierte en uno de los elementos que se deben considerar en los estudios folclorísticos; las circunstancias y factores que rodean el acto folclórico se empezaron a estudiar bajo dos perspectivas, el contexto situacional y el cultural:

Contexto situacional: cuándo se produce el material, dónde ocurre, quién es el emisor y quiénes son los receptores, con qué se produce, qué instrumentos u objetos se usan; la participación de otras personas, ya sea en la producción, ya porque ejercen presión directa o indirecta sobre el emisor, y por tanto pueden ser un factor de modificación del producto; las actitudes del emisor y del receptor hacia el material producido, incluidas las expectativas estilísticas que se tienen respecto al desarrollo del material y de la actuación.

Contexto cultural: relación del material folclórico con otros aspectos de la cultura del grupo, de la región o de la nación, o con las creaciones cultas; hasta qué punto el material refleja e incorpora los hechos culturales (creencias, actitudes o estructuras); cómo se comportan los personajes (reales o ficticios) en un texto; la actuación frente a los tabúes; la naturaleza del humor (o del llanto); implicaciones psico-sociales que se pueden obtener del material.

La teoría de la actuación surge de los trabajos de Dell Hymes y Dennis Tedlock³ con miembros de las culturas indígenas de Norteamérica, que reflejan un afán por comprender y presentar los textos desde una perspectiva apropiada, que no podía ser otra que una visión esotérica que reflejara la manera en que los miembros de la cultura comprenden y valoran estos materiales. La teoría de la actuación asume que no existen dos actuaciones iguales. No solo importan los cambios que ocurren en el contexto, sino también considera la maestría del emisor, creador o recreador de los textos; se intenta evaluar los grados de su competencia de acuerdo a los criterios estéticos de la comunidad en que se producen; Dundes llamó a la crítica de las actuaciones por los

² Zumwalt, R. (1988): 143.

³ Profesor de antropología de la Universidad Estatal de Nueva York en Buffalo.

propios participantes *folk literary criticism*⁴. De la teoría de la actuación se desarrolla la etnopoética, que es un método de presentar los textos escritos de acuerdo a la estética oral de sus productores, sobre todo en lo que se refiere a los ritmos, repeticiones, pausas, cambios de tono y volumen y otros patrones de la expresión oral.

La teoría de la actuación requiere que se preste mucha atención al contexto en que se producen los textos y su relación con otros acontecimientos tales como festividades, celebraciones o ciclos; se fija también en la responsabilidad del emisor sobre el texto y las reacciones que produce en los receptores. En la descripción de la actuación convergen, pues, junto con el texto, la situación, el lugar, la disposición de personas y objetos, el público y la comunidad cultural. Se abandona la idea de coleccionar material como si estuviera compuesto por objetos para reconocer que los textos no son sino una parte del comportamiento humano. Los factores individuales, sociales y culturales entran en juego para dar forma y significado al folclor. Sin contexto, los textos quedan incompletos y pierden significado. El material recolectado solo tiene sentido pleno en la comunidad en que vive y en la actuación donde se produce.

La teoría de la actuación reconoce la relación mutua que existe entre la interpretación y su descripción en los estudios folclorísticos. Las propias palabras del depositario son las que mejor explican el material. Los objetivos de la teoría de la actuación son proporcionar un contexto dentro del cual se pueda comprender la producción y fijarse en la expresión artística desde los patrones estéticos en que se producen.

Los trabajos del profesor de folclorística en la Universidad de Indiana, Henry Glassie (1941-), quizá representen las tendencias y acercamientos de la folclorística actual. Comenzó interesándose por el folclor irlandés; viajó a Irlanda gracias a una beca Guggenheim; como resultado de estos estudios, publicó *Passing the Time in Ballymenone* (1982) y *The Penguin Book of Irish Folktales*⁵ (1987). En esta última colección, comparte con el lector reflexiones sobre la problemática de la publicación de los relatos folclóricos según los parámetros del método contextual; con ellas encara el problema de la autenticidad del texto escrito de una manera realista:

⁴ Cfr. Claus, P. (1998).

⁵ Glassie, H. (1982) y (1985).

Cuando un forastero intruso, como yo, pretende establecer una relación con un relato y congela la estructura social de un instante en un texto, la unidad que el cuentacuentos ha logrado se rompe, el espacio se abre y surgen problemas [...] Las convenciones estéticas y los impulsos creativos del escritor que vuelve a relatar los cuentos no necesariamente convergen con los del cuentacuentos [...] Las ideas que mueven a los escritores y a sus públicos no necesariamente coinciden con los valores que se entretajan en los relatos que el escritor descubre y que intenta recrear en una página. Al intentar recrear lo que el cuentacuentos ya ha creado al haberse conectado con una fuente y un público mientras teje un texto, el escritor se encuentra con nuevos problemas que debe resolver [...] Como resultado de la distancia que se crea entre el escritor y el cuentacuentos, aparecen dislocaciones y surgen equívocos, resultado de las diferentes intenciones que escritor y cuentacuentos tienen al contar sus relatos a los demás. Todos los textos impresos son compromisos entre la palabra escrita y la hablada, entre los escritores y los cuentacuentos⁶.

Glassie ha viajado también a Turquía y a Bangladesh para estudiar la cultura material de sus sociedades. En *Turkish Traditional Art Today* (1993) y *Art and Life in Bangladesh*⁷, considera que el individuo crea y da sentido a su propio universo por medio de actos artísticos o, si se quiere, artesanales. En este proceso creativo y dinámico de elección y ejecución confluyen factores como el contexto, la personalidad, el repertorio, la cultura y los gustos personales; el folclor representa, pues la unión entre la creatividad individual y el orden social⁸. Glassie considera que la tradición es el recurso colectivo que permite la creatividad, y que refleja la manera en que los individuos se conectan con el pasado y el presente mientras construyen el futuro; se basa en la creación mediante la variación; la tradición “tiene sus raíces en la voluntad y florece con la variación y la innovación”. Por tanto, la folclorística es “el estudio de la creatividad humana en su propio contexto”; el folclorólogo no se limita a “preguntar a la gente que está al otro lado de nuestras paredes sobre hechos para asimilarlos a nuestros esquemas. Aprenderemos a involucrarnos en un intercambio colegiado con intelectuales no académicos para descubrir por las conversaciones nuevas artes del discurso y nuevas teorías del tiempo”⁹. En *Art and Life in Bangladesh* (1997) Glassie presenta a los

⁶ Glassie, H. (1985): 10-11

⁷ Glassie, H. (1993) y (2000a).

⁸ Toelken, J. (1996): 237.

⁹ Glassie, H. (1993): 9.

lectores la forma en que arte y vida cotidiana están entrelazados dejando que los artistas hablen sobre su trabajo y sus motivaciones.

Glassie ha hecho también investigaciones sobre la arquitectura “vernacular” estadounidense en obras como *Folk Housing in Middle Virginia* y *Vernacular Architecture*¹⁰ (2000). No es un estudio de la arquitectura popular que intenta encontrar los modelos culturales que dictan cómo debe ser una casa; traspassa el estudio de las formas y explora las mentes de los que construyen los edificios populares. Se fija cómo el paso de un modelo familiar centrípeto a uno centrífugo obedece a la evolución cultural estadounidense de una sociedad centrada en la familia a una que da cada vez más importancia al individuo; este paso se refleja en la distribución de las habitaciones de una casa: desde las cabañas en que la cocina era la habitación central, más grande y en la que no se solían poner ventanas, hasta la construcción de casas con cocina separada y cada vez menor, con habitaciones individuales y mayores aperturas al exterior¹¹.

El desarrollo de la teoría de la actuación y la orientación contextual, y la influencia que la gramática transformacional de Noam Chomsky (1928-) ejerció en los años setenta, con sus conceptos de competencia, actuación y reglas que generan formas, sirvieron para que la folclorística tomara un nuevo impulso y se orientara hacia el estudio de la teoría de los géneros, hacia el análisis desde una perspectiva émica¹², dejando de lado la orientación, ahora considerada como museística, de la clasificación. El estudio de las reglas de las estructuras sintácticas sirvió para que en folclorística se llegara a la definición de género dentro de la actuación.

El profesor de antropología lingüística de la Universidad de Indiana Dell H. Hymes (1927-) se doctoró en lingüística y antropología por la Universidad de Pennsylvania realizó estudios postgraduados en la UCLA. A Hymes lo conocen los antropólogos por sus extensos trabajos de campo entre los indígenas norteamericanos de Oregon. Ha escrito *Language, Culture and Society* (1964), *The Use of Computers in Anthropology* (1965), *Pidginization and Creolization of Languages* (Hibridación y criollización de de las lenguas, 1971), *In Vain I Tried to Tell You: Essays in Native American Ethnopoetics* (En vano traté de decirte: Ensayos en etnopoética nativa

¹⁰ Glassie, H. (1975) y (2000b).

¹¹ *Cfr.* Toelken, B. (1996): 268. Otro folclorólogo, Michael Owen Jones, ha estudiado los fabricantes de sillas de Kentucky en un acercamiento a la cultura material que intenta comprender lo que significan las sillas para quienes las hacen.

¹² Unidades generadas por el propio discurso y no impuestas desde afuera por el investigador.

americana, 1981)¹³. Los trabajos de Hymes con miembros de las culturas indígenas de Norteamérica reflejan un afán por comprender y presentar los textos desde una perspectiva apropiada, que no podía ser otra que una visión desde adentro que reflejara la manera en que los miembros de la cultura comprenden y valoran estos materiales. Dell Hymes se centró en analizar lo que ocurre cuando alguien cuenta un relato, cómo actúa el emisor, lo que significan los relatos en su contexto; también se esforzó por evaluar los grados de competencia de acuerdo con los criterios estéticos de los receptores. Los estudios de Hymes sobre el estilo lingüístico de los textos orales sirvió para que las ideas desarrolladas a partir de los trabajos de Propp y de la escuela oral-formularia se centraran en la actuación como un tipo de acción en el que participan dos fuerzas, el respeto por la tradición y el impulso creador individual. Este acercamiento es deudor de la obra de Malinowski en cuanto a que considera que el material recolectado solo tiene sentido pleno en la comunidad que le da vida y en la actuación donde se produce, y que las propias palabras del depositario son las que mejor explican el material.

Dell Hymes ha desarrollado un modelo sociolingüístico del habla. Según él, para aprender a hablar una lengua no solo es necesario aprender su vocabulario y su gramática, sino también los contextos en que funcionan. Este modelo consiste en los componentes que muestro a continuación: Circunstancias físicas (tiempo y lugar, y todo lo que esto conlleva) y escena, constituida por las circunstancias psicológicas (el grado de formalidad, de intimidad, por ejemplo); los participantes, que son los emisores y receptores, que son de dos tipos, los receptor a quien va dirigido el mensaje y los que presencian el encuentro sin ser destinatarios; la finalidad de la comunicación y de los mensajes; la secuencia, es decir, la forma y el orden en que acontece la comunicación. También entran en juego las interrupciones (ya sea para colaborar o con otros fines), y el resultado (aplausos o bronca, por ejemplo). Dentro del concepto de “clave” incluye el tono, las imitaciones; se necesita conocer el contexto para descifrar la clave. Otros elementos son el registro lingüístico, las normas sociales que regulan la participación y el género o categoría poética. Hymes define el folclore como los aspectos estéticos y expresivos de la cultura; su estudio requiere una inmersión participativa en la vida tradicional y una preocupación por producir una descripción exacta; la folclorística es

¹³ Hymes, D. (1964), (1965) y (1971).

para él la disciplina que estudia las manifestaciones del repertorio de actos y géneros del habla de una comunidad¹⁴.

La teoría de la actuación estudia, pues, el cómo de la comunicación en un momento preciso, con un emisor y un público precisos, y con unos géneros también precisos, y este interés se expande para estudiar el qué, además del cómo, del arte verbal. En este tipo de estudios se incluye, entre otras cosas, la cinética (el estudio de gestos y movimientos en la comunicación), la proxémica (el estudio del espacio como elemento en el acto comunicativo)¹⁵, y la naturaleza y función del público. Quizá el mayor problema que presenta esta orientación es que en un estudio sincrónico del folclor, la tradición, concepto diacrónico que siempre ha sido central en la definición de folclor, tiene poca cabida.

En el Congreso Internacional de Folclorística de Helsinki de 1974, el folclorólogo finlandés Lauri Honko (1932-2002) llamó la atención de los eruditos hacia el cambio de orientación de los investigadores, del concepto de “folklore como colección de cosas” (géneros tradicionales) hacia el fenómeno del “folklore como proceso comunicativo”¹⁶. Tres años antes el profesor de la Universidad de Texas Richard Bauman, hablaba de la actuación como principio organizador que comprende en un marco único el acto artístico, la forma expresiva y la respuesta estética, y que este acto ocurre según categorías y contextos específicos que cada cultura encierra, y que son definidos localmente¹⁷. Un buen ejemplo de esta orientación sincrónica de la folclorística estadounidense es la obra de Dan Ben-Amos, que se centra en el estudio del folclor en su contexto y que lo concibe como una comunicación artística en grupos pequeños, enfatizando de este modo la idea de proceso comunicativo en un contexto de interacción social. Esta perspectiva creó lazos entre los estudios sociolingüísticos y el folclor a costa de abandonar la perspectiva histórica. La nueva tendencia se debía, sin duda, a la influencia de una tendencia de la antropología social que proclamaba que los estudios históricos eran irrelevantes para entender la organización social; los estudios folclorísticos se centraron en la descripción de la microdinámica de la actuación en un momento y lugar particulares. Roger D. Abrahams nos explica los factores que intervienen en la actuación:

¹⁴ Hymes, D. (1972): 47.

¹⁵ Se desarrolló a partir de la obra de Edward Twitchell Hall, (1914-), *The Hidden Dimension* (La dimensión oculta); Hall, E. (1966).

¹⁶ Brunvand, J. (1976): 64.

¹⁷ Paredes y Bauman (1972): 31-41.

La actuación requiere un ajuste y un reajuste constante, la negociación entre el intérprete y su público, para que pueda celebrarse la acción mutua. La negociación sucede a varios niveles a la vez, pues el intérprete debe, en el mismo acto afirmar su relación con el género y las convenciones que comparte con el público mientras que establece su propio estilo, que hace que la actuación sea suya¹⁸.

Abrahams, Bauman y Ben-Amos son los representantes de la corriente de la folclorística orientada a la actuación (*performance-oriented folkloristics*). Es una orientación que ha venido bien a los folclorólogos estadounidenses, ya que la corta historia de su país los obligaba a volver los ojos a la vieja Europa o a África para hacer un estudio diacrónico; la orientación sincrónica sin duda los libraba de esta dependencia.

William Hugh Jansen, profesor de folclorística de la Universidad de Kentucky, siguiendo una línea de investigación sobre los dictados tópicos iniciada por Sébillot y Gaidoz unos setenta años antes, se interesó por los factores que determinan la identidad de un grupo; en 1957 publicó en el *Southwestern Journal of Anthropology* el artículo “A Culture’s Stereotypes and Their Expression in Folk Clichés”, y en 1959 se adentró más en el análisis de los factores que influyen en este tipo de percepciones con su artículo, “The Esoteric-Exoteric Factor in Folklore”, publicado en *Fabula*. En este trabajo, centrándose más en la idea de *folk* que en la de *lore*, estudiaba el significado que el material folclórico tiene para un grupo o comunidad y cómo se refleja en él la imagen comunitaria. “Esotérico” hace referencia a la actuación o comportamiento de un grupo hacia adentro, desde y hacia sus propios miembros; “exotérico” se refiere a las acciones orientadas hacia fuera, a la relación con otros grupos o con individuos que no pertenecen al grupo. El factor esotérico nos dice lo que los miembros de un grupo piensan de sí mismos y lo que creen que otros piensan de ellos, y el exotérico, lo que piensan de otro grupo y lo que piensan que el otro grupo opina sobre sí mismo; dependiendo del grado de conexión y aislamiento de un grupo, este tendrá mayor o menor conocimiento de los elementos exotéricos¹⁹. Dependiendo del grado de conexión y aislamiento de un grupo, este tendrá mayor o menor conocimiento de los elementos exotéricos. Jansen formuló los siguientes principios: Mientras más pequeño sea el

¹⁸ Abrahams, R. (1976): 18.

¹⁹ Jansen, W. (1965).

grupo, más fuerte es el factor esotérico en su folklore. Mientras más diferente sea el grupo mayor probabilidad hay de que haya folklore exotérico sobre este grupo. Mientras mayor sea y más fuerte se sienta un grupo, habrá menos elementos esotéricos en su folklore. Un gran tamaño y fuerza de un grupo no impide la formulación de folklore exotérico sobre sí mismo²⁰.

La validez de cualquier tradición dentro de los dictados tópicos solo se puede determinar comparando esta tradición con los datos etnográficos, pero el hecho de que una tradición exista ya es de por sí interesante. El que los judíos, los catalanes o los habitantes de Monterrey (México) sean tacaños o no es una cuestión debatible, pero el hecho de que representan un estereotipo folclórico es indisputable. Es difícil medir el efecto que las tradiciones de los dictados tópicos tienen sobre la formación de estereotipos y prejuicios; el folclor no solo actúa como fuerza unificadora en cuanto a la identidad del grupo, sino también como fuerza divisoria que refuerza las actitudes de un grupo frente a otro.

Jansen propone el estudio de tres clases de materiales recogidos de los varios géneros del folclor (narraciones, canciones, creencias, refranes, adivinanzas, etc.) en los que el concepto esotérico-exotérico se puede aplicar. La primera clase es el material que contiene factores eso- y exotéricos: Material folclórico sobre un grupo particular: marineros, gitanos, médicos, abogados, catalanes, soldados, por ejemplo. La segunda clase está constituida por el material fuertemente exotérico: Material sobre un grupo particular que existe en otro grupo: material portugués sobre los castellanos, por ejemplo. La tercera clase es el material fuertemente esotérico: Material sobre un grupo particular que existe en este mismo grupo: chistes sobre músicos que se cuentan en este mismo entorno, o de curas que se cuentan entre ellos, etc.

De acuerdo con Jansen, el primer y más importante factor que determina la configuración de un grupo es el aislamiento que pueda tener respecto a otros grupos. Cada grupo tiene, por decirlo de algún modo, ciertas “fronteras” que limitan su extensión, y existen varios factores que la determinan. Los grupos en que operan claramente estos factores son los profesionales u ocupacionales y a ellos dedica su atención. Para estos grupos se puede distinguir el factor geográfico, que lleva a la demarcación de regiones; dentro de este criterio geográfico, se pueden incluir grupos cuya ocupación los obliga a estar aislados durante periodos más o menos largos de

²⁰ Dundes, A. (1965): 43-52.

tiempo. Otros grupos se diferencian de los demás en que su oficio obliga a sus miembros a viajar constantemente. El uso de uniforme también sirve de elemento de separación social. El peligro de una ocupación también es un factor que aísla. Otro factor importante en relación a los grupos es, según Jansen, la consideración o admiración que la comunidad tiene de ciertos grupos, a cuyos miembros otorga un prestigio que niega a otros grupos.

Además del aislamiento por profesiones, podríamos añadir que la edad también hace que se formen grupos separados: los niños, los adolescentes y los ancianos forman grupos reconocibles que forman sus propias “islas” culturales. El folclor infantil fue uno de los primeros en ser estudiados, después del folclor del campesino. Hay que tener cuidado, sin embargo, a la hora de determinar qué es lo infantil; este es un concepto que cambia dependiendo de la época y del lugar. La familia, la escuela y los grupos de amigos son factores que influyen en el folclor de cada niño. Si en el siglo XIX se estudiaba el folclor infantil porque se veía a los niños como dentro de una etapa de desarrollo primitiva que iba hacia lo civilizado, hoy día se estudia desde una orientación más psicológica, como una tensión entre el orden y el desorden, entre la regla y la trampa, y que se manifiesta sobre todo en el juego, la parodia, lo obscuro, lo absurdo y el secreto²¹.

Un importante factor que empuja a la gente a formar grupos es la etnicidad; por razones nacionalistas, por la inmigración o debido al colonialismo, la gente de una región reacciona ante lo que considera una amenaza o un daño, real o no, recibido de algún centro de poder hacia su cultura. Se produce entonces un folclor étnico que versa sobre las relaciones del grupo con su entorno, con otros grupos o con la cultura oficial; este folclor contribuye a formar la identidad étnica de los miembros del grupo; participar de una identidad significa, en la mayor parte de los casos, actuar de cierta manera propia del grupo, lo que conlleva conocer y saber usar su folclor. Las características geográficas y el uso de otra lengua o dialecto en la comunicación diaria son factores importantes que debemos tener en cuenta; otro de los ingredientes importantes del factor étnico es la cultura de la comida, con sus usos, reglas y prohibiciones. Un factor que determina la formación de un grupo ocupacional es la comunidad de conocimientos o habilidades, que lleva a sus integrantes a comunicarse en jergas, muchas veces celosamente guardadas para protegerse de los de afuera, y al

²¹ *Cfr.* Mechling, J. (1986): 91-110.

igual que ocurre con las hablas locales, el conocimiento de la jerga es una carta de presentación de cualquier individuo a un grupo. Las normas de conducta prescritas por una religión, iglesia o secta también llevan al aislamiento de sus miembros sobre todo si están inmersos en una sociedad de características diferentes. Por último, la educación recibida también aísla si es muy poca o mucha.

Richard Bauman, profesor de folclorística, etnomusicología, comunicación y cultura y de antropología de la Universidad de Indiana, ha dedicado sus esfuerzos a estudiar el lenguaje como forma artística dentro de la vida social. Se interesó por la folclorística por ser esta la disciplina que conjuga los estudios de lingüística, literatura, historia, cultura y sociedad. Pero, al contrario de lo que se venía haciendo, que era estudiar el material folclórico sin tener en cuenta la forma y contexto en que se produce, Bauman se interesó desde el principio en los factores individuales, sociales y culturales. Centró su estudio en la actuación como práctica, como comunicación artística y como tipo de acontecimiento social, y dirigió su atención hacia el lenguaje como sistema cultural y social. Hizo trabajos de campo en Escocia y en Nueva Escocia. Bauman es de la opinión de que el mejor enfoque es el que se centra en el concepto de folclor como acción, o mejor, como un continuo hacerse; el estudio, pues, se debe realizar a partir de la actuación; así se podrá ver la integración entre *folk* y *lore* y la comunicación interactiva desde la experiencia del investigador. Subrayó la importancia del acto comunicativo, y pedía que se prestara más atención a esta *artistic verbal communication*, pues es en ella donde está el meollo de la transmisión del folclor²². Importante en este ámbito es el estudio de la textura, como llamaba Dundes al nivel lingüístico y estilístico; Bauman afirmaba “que hay un patrón, una coherencia sistemática y que hay diferencias en la forma en que el habla se organiza en una sociedad o en otra, y que este patrón, esta coherencia, esta diferencia se puede descubrir etnográficamente”²³.

Bauman planteó precisiones importantes sobre el concepto de grupo en la folclorística. Este investigador considera que en lo folclórico existen relaciones simétricas y asimétricas, es decir, los miembros de cierto grupo o de cierta categoría social pueden intercambiar folclor basándose en una identidad compartida (relación simétrica), o cambiar material con otros miembros, basándose en identidades diferentes (relación asimétrica); las relaciones simétricas ocurren, pues, dentro de un mismo plano

²² Bauman, R. (1971): 39-40.

²³ *Ap.* Bendix, R. (2000).

y las asimétricas ocurren entre miembros de planos diferentes. Al hablar de relaciones, y al contrario de lo que se podría suponer a primera vista, lo folclórico no es necesariamente un factor de cohesión comunal; puede ser tanto un mecanismo que contribuye a la solidaridad de grupo como un instrumento de conflicto y agresión entre individuos de un mismo grupo o entre grupos dentro de una comunidad más amplia, como ocurre con ciertos chistes que hacen mofa de ciertos grupos, categorías o individuos²⁴. Obras suyas importantes para la folclorística son *Verbal Art as Performance* (Arte verbal como actuación, 1973) y *Story, Performance, and Event: Contextual Studies of Oral Narrative*²⁵ (Relato, actuación y suceso: Estudios contextuales sobre narrativa oral, 1986).

El folclorólogo estadounidense de ascendencia griega Robert A. Georges, profesor de folclorística en la UCLA, definió la folclorística como la disciplina que se centra en el “estudio de las continuidades y consistencias del comportamiento humano [...] lo que los seres humanos expresan y la manera en que se expresan en la interacción cara a cara”. Georges era partidario del análisis holístico, no de los relatos, sino de los acontecimientos en que se da el relato como un todo²⁶. Para este tipo de análisis, propone en su artículo “The Relevance of Models for Analyses of Traditional Play Activities”²⁷ (La importancia de los modelos para el análisis de las actividades lúdicas tradicionales) que se utilicen modelos de comportamiento, ya que las actividades lúdicas son experiencias que todos reconocen y cuyas reglas de juego son compartidas²⁸. Junto con Michael Owen Jones publicó *People Studying People: The Human Element in Fieldwork* y *Folkloristics: An Introduction*²⁹ (Gente que estudia gente: El elemento humano en el trabajo de campo). Junto con su amigo Alan Dundes publicó “Some Minor Genres of Obscene Folklore”³⁰ (Algunos géneros menores del folclor obscuro).

Las adivinanzas habían sido estudiadas por Taylor, que anotó que sus soluciones solían proceder del entorno de la mujer tradicional, sobre todo de la rural, y también anotó el carácter metafórico de ellas. Robert Georges y Alan Dundes también se habían ocupado de este género, señalando que contenían uno o más elementos descriptivos cuyo referente debía adivinarse, que la relación entre estos elementos y la solución era

²⁴ Bauman, R. (1971): 38-39.

²⁵ Bauman, R. (1982) y (1986).

²⁶ Cfr. Georges, R. (1969a).

²⁷ Georges, R. (1969b).

²⁸ Brunvand, J. (1986): 10, 211-12 y 392.

²⁹ Georges y Jones (1980) y (1995).

³⁰ Dundes y Georges (1962).

literal o metafórica y que podían contener o no un elemento de despiste. Roger D. Abrahams, doctor en folclorística por la Universidad de Pennsylvania, donde fue director del Center for Folklore and Ethnography, encontró que en las paremias se utilizan tres técnicas; la primera consiste en no proporcionar suficiente información para identificar la solución; la segunda es proporcionar demasiada información en la que la realmente importante queda oculta entre otra información inconsecuente; la tercera, que llama *falsa Gestalt*, consiste en proporcionar información que lleva al receptor a pensar en soluciones obscenas, ocultando de este modo la verdadera solución³¹.

Abrahams fue uno de los fundadores del método de investigación dirigido hacia la actuación, con lo que ayudó a reorientar el estudio de la folclorística hacia materiales considerados como sucesos expresivos dentro de un contexto social, es decir hacia el estudio de la actuación, dejando de lado el análisis de textos descontextualizados. Sus intereses incluyen acontecimientos tales como festivales, manifestaciones y protestas, y la cultura que se desarrolla en los mercados. Junto con Alan Dundes, ha señalado que el humor funciona en los grupos de tal manera que permite a uno sacar a colación un tema que causa ansiedad y reducirlo a términos risibles, demostrando así la superioridad de los miembros del grupo y proporcionándoles un alivio³².

Abrahams escribió sobre la poesía de los negros anglosajones de Estados Unidos: *Deep Down in the Jungle* (En lo profundo de la jungla, 1964), y *Positively Black* y *A Singer and Her Songs*³³ (Una cantante y sus canciones), que fueron publicadas en 1970. Junto con George Foss escribió un trabajo sobre el estudio estilístico de la lírica más centrado en lo verbal que en lo musical, *Anglo-American Folksong Style*³⁴ (1968). En "Patterns of Structure and Role Relationships in the Child Ballad in the United States"³⁵ (Patrones de estructuras y relaciones entre funciones en las baladas de Child en los Estados Unidos, 1970) examinó las baladas que se producían en un área particular para encontrar patrones con que identificar el ecotipo y con él, la cultura de ese lugar. Uno de sus últimos libros es la colección de *African American Folktales*³⁶ (1999), que incluye cuentos del Sur de Estados Unidos y del Caribe.

El folclorólogo israelí y profesor de la universidad de Pennsylvania, Dan Ben-Amos, estudió en las universidades de Jerusalén e Indiana, donde se doctoró en

³¹ Brunvand, J. (1986): 104.

³² Toelken, J. (1996): 321.

³³ Abrahams, R. (1964) y (1970).

³⁴ Abrahams y Foss (1968).

³⁵ Abrahams, R. (1979).

³⁶ Abrahams, R. (1999).

folclorística. Realizó trabajos de campo en Nigeria; se interesó en la teoría e historia de la folclorística en artículos como “Toward a Definition of Folklore in Context” (Hacia una definición del folclor en contexto, 1971), “History of Folklore Studies: Why do We Need It?” (Historia de los estudios folclorísticos: ¿por qué la necesitamos?, 1973), “Themes, Forms, and Meanings: Critical Comments” (1975), “The Concepts of Genre in Folklore” (1976), “The Concept of Motif in Folklore” (1980), “The Idea of Folklore: An Essay” (1983), y “The Narrator as Editor”³⁷; en el folclor judío con *Folktales of Israel* (1963), “The Myth of Jewish Humor” (1983), “Jewish Folklore Studies” (1991), “Jewish Folk Literature”³⁸ (1999), y en el africano con “The Writing of African Oral Tradition: A Folkloristic Approach” (1970) y “Folklore in African Society”³⁹ (La escritura de la tradición oral africana: Un acercamiento folclorístico, 1975).

Dan Ben-Amos ha estudiado el folclor en su contexto; lo concibe como comunicación artística en grupos pequeños; enfatiza así el proceso comunicativo en un contexto de interacción social creativa⁴⁰. Ben-Amos considera que para definir el folclor es necesario examinar los fenómenos tal como ocurren; el folclor, más que un conjunto de cosas es un fenómeno orgánico, un proceso; las diferentes definiciones que lo consideran como un corpus de conocimiento, como una forma de pensar o como un tipo de arte no llegan al fondo de la cuestión; incluso una idea tan central para el folclor como la de “comunalidad” es discutible, pues a la hora de identificar una historia o un canto con una comunidad nos encontramos con un proceso en extremo complejo⁴¹; lo que sí se puede afirmar es que el folclor no existe fuera de un grupo estructurado, pues su existencia depende del contexto social. Para Ben-Amos el folclor es un proceso creativo de comunicación que se encuentra en cualquier medio de comunicación – verbal, musical, visual, cinético o dramático–, y resume lo anterior con su famosa frase: “folclor es comunicación artística en grupos pequeños”⁴².

Este tipo de pensamiento afirmó la relación entre los estudios sociolingüísticos y los folclorísticos e hizo que se abandonara la idea de la folclorística como una ciencia histórica. Este cambio de orientación reflejaba la tendencia de la antropología social que proclamaba que los estudios históricos eran irrelevantes para entender la organización social. Los estudios folclorísticos se centraron entonces en la descripción de la

³⁷ Ben-Amos, D. (1971), (1973), (1975), (1976), (1983a) y (2000).

³⁸ Ben-Amos, D. (1963), (1983b), (1991), (1999).

³⁹ Ben-Amos, D. (1970a) y (1975b).

⁴⁰ Brunvand, J. (1976): 31 y 50-53; Paredes y Bauman (1972): 3-15.

⁴¹ Cfr. Ben-Amos, D. (2005): 11.

⁴² Ben-Amos, D. (1971): 9-15.

microdinámica de la actuación en un momento y lugar particulares. Se pasó, pues, de la diacronía a la sincronía.

Charles W. Joyner, profesor de historia y cultura sureña en la Coastal Carolina University, reaccionó contra la influencia del método contextual y, sin criticar la importancia de la actuación, defendía la visión de la cultura como un proceso dinámico, siempre cambiante, en el que la gente responde a las nuevas influencias, manteniendo algunos elementos y descartando otros. De ahí la importancia del conocimiento del plano histórico para evitar la perspectiva parcial si únicamente se estudia un plano sincrónico. En un intento de unir los métodos de ambas escuelas contextual e histórica, desarrolló un modelo de análisis de la actuación folclórica en la que incluye las variables sociales, psicológicas, culturales y ambientales, y que refleja la compleja interacción de la personalidad, la sociedad y la cultura en la actuación.

En su artículo “A Model for the Analysis of Folkloric Performance in Historical Context” (Modelo para el análisis de la actuación folclórica en el contexto histórico, 1975) llevó un paso más lejos el estudio contextual; comenzó a centrarse en el “contexto del contexto”, es decir la relación del contexto inmediato de la actuación con otros contextos, y aplicó a este estudio una nueva visión del concepto de tradición, que para él consiste en la relación entre los diferentes contextos y las reglas que han regulado y regulan una actuación. La tradición no es, pues, algo que la gente posee, sino algo en lo que la gente participa al formar y posibilitar un hecho. La relación entre tradición y las demás variables es recíproca; la influencia de las ideas nuevas, la tecnología y la cultura diseminada por los medios de comunicación hace que cambien las reglas de la actuación, y esto modifica la tradición.

Joyner se fijó en la importancia que tienen los depositarios activos de las tradiciones folclóricas; el depositario activo posee unas cualidades (sexo, edad, educación, ocupación) que se manifiestan de una u otra manera según su personalidad cambia con el tiempo y con el contexto, y cuyo desarrollo está en parte moldeado por sus memorias y experiencias. También considera su nivel de competencia folclórica⁴³, que lo convierte en un comunicador más o menos eficaz o atractivo. Por otra parte el depositario activo tiene unas percepciones (actitudes y cogniciones), que inciden en su actuación; los cambios que percibe harán que su actuación se adapte a la realidad de su entorno.

⁴³ Noción derivada de la competencia lingüística que se refiere a la interiorización de las reglas que gobiernan el folclor.

La estructura de la comunidad afecta al depositario activo que en ella vive. Esta estructura se puede estudiar siguiendo un parámetro de horizontalidad (clase, casta, etnia) o de verticalidad (hogar, vecindario, población, región); las relaciones de la comunidad con las instituciones que la regulan (gobierno local, organismos económicos, iglesia, escuela) producen un sistema de valores que afecta al repertorio folclórico disponible al depositario. Todas las comunidades tienen un desarrollo histórico; su pasado afecta a su sistema de valores al crearse una memoria de experiencias pasadas. A su vez, la familia, los amigos y compañeros imponen al depositario del folclor una serie de valores y expectativas que afectan a su vida como individuo. Estas relaciones comienzan en la infancia y continúan durante todo el ciclo vital. Las memorias familiares y las del entorno íntimo del depositario tienen un efecto en su propia personalidad y en sus expectativas, por el hecho de que han afectado a las personas importantes en su vida. La aprobación o condena de este grupo cercano pesa mucho sobre el depositario.

A pesar de dar mucha importancia al contexto histórico (diacrónico), que influye en la vida de los hechos culturales, Joyner mantiene que el contexto inmediato (sincrónico) de una actuación folclórica es de suma importancia; la respuesta del público afecta a la actuación ya como un elemento de inhibición o como una fuerza que hace que el depositario transforme o adapte el material y su actuación. Para Joyner, el pasado influye en el presente, pero a su vez, el presente influye en el pasado, puesto que todas las comunidades eligen constantemente lo que quieren preservar en su memoria histórica⁴⁴.

Joyner, que es a la vez historiador y folclorólogo, ha trabajado la temática de la historia oral en su artículo “Oral History as Communicative Event”⁴⁵ (La historia oral como un acontecimiento comunicativo, 1979); ha escrito sobre la cultura popular del Sur de los Estados Unidos en obras como *Down by the Riverside: A South Carolina Slave Community*⁴⁶ (A la vera del río: Una comunidad esclavista de Carolina del Sur, 1984), donde por medio de la historia oral y los relatos y otros textos folclóricos reconstruye la vida de los esclavos sureños. En otra obra suya, *Shared Traditions: Southern History and Folk Culture*⁴⁷ (Tradiciones compartidas: Historia sureña y

⁴⁴ Se puede encontrar más información bibliográfica en Dundes, A. (1965): 475-481, y en Brunvand, J. (1976): 35-84.

⁴⁵ Joyner C. (1979).

⁴⁶ Joyner C. (1984).

⁴⁷ Joyner C. (1999).

cultura popular, 1999) estudia la interacción entre las tres principales culturas, la de los blancos, la de los negros y la de los indios en fenómenos como sus diversos ritos, la criollización de la lengua o la creación de lenguajes musicales a través de la época esclavista, la Guerra Civil, la modernización económica, el fenómeno de la emigración, el movimiento de los derechos civiles y la llegada de la industria del turismo.

En el siglo XX se puso de moda lo que se ha llamado el *folk revival*; se formaron por todo el mundo numerosos grupos folclóricos más o menos profesionales vestidos con ropas tradicionales o “trajes típicos” e interpretaban canciones arregladas y bailes coreografiados en escenarios ante un público heterogéneo y pasivo. Esta actividad ha continuado hasta nuestros días; un ejemplo es el flamenco, que ha pasado de ser folclor para convertirse en espectáculo, en donde se da el caso de que el público activo tradicional, que participaba acompañando con palmas y jaleando a *cantaores* y *bailaores*, pasa también a formar parte de un espectáculo que presencia otro público ya totalmente pasivo. Lo mismo ocurre con la arquitectura popular o con la artesanía. El material que se presenta al público está, por lo general, manipulado y las actuaciones han sido ensayadas.

El folclorólogo y etnomusicólogo estadounidense nacido en México Charles Seeger (1886-1979), en su artículo “Who Owns Folklore? –A Rejoinder”⁴⁸ (¿A quién pertenece el folclor? Una réplica, 1962), trató el tema del *copyright* y el material folclórico, acusando, junto con Legman, a aquellos que se apropian de las canciones folclóricas. Seeger ve en el folclor el límite de los conceptos de *copyright* y plagio, ya que “la canción folclórica es, por definición y, según mi entender, en realidad, un producto del plagio”⁴⁹. Por otra parte, opina que el editor debe reconocer no solo al compilador de colecciones, sino a sus informantes, y que parte de las ganancias, aunque sea una cantidad nominal, debería ir a ellos. Finalmente, considera que un autor no debe dar a una canción suya la etiqueta de *folk*, si quiere ser reconocido como autor, ya que *folk* significa que el material es de dominio público⁵⁰. Durante los años cuarenta y cincuenta del siglo XX, su hijo, el etnomusicólogo, folclorista y cantante profesional Peter Seeger (1919), inició el *folk revival*, pero la realidad es que el material que ofrecía al público se apartaba cada vez más de lo que hasta el momento se había considerado realmente folclórico, ya que el autor iba desarrollando un estilo que cada vez más tendía

⁴⁸ Seeger, C. (1962).

⁴⁹ Seeger, C. (1962): 97.

⁵⁰ Al menos en inglés; *Cfr.* Seeger, C. (1962): 101.

a incluir géneros híbridos como el *folk-rock* y la canción protesta, pero eran sin duda manifestaciones culturales dignas de estudio.

Kenneth S. Goldstein (1927-1995) estudió empresariales antes de interesarse por una carrera en folclorística. Dedicó grandes esfuerzos a la recolección de canciones folclóricas en los Estados Unidos, a la edición de discos de música folclórica y de blues y a organizar festivales, participando en la fabricación de más de quinientos discos de música *folk*; fue parte del movimiento *folk revival* de las décadas de los cincuenta y los sesenta. Su interés era vender esta música al público general, reavivando así una tradición que mostraba signos de debilidad. Trabajó tanto con cantantes de canciones folclóricas como con cantautores de música *folk*. Su influencia en la folclorística estadounidense se puede ver en el hecho de que folclorólogos como Roger Abrahams o Barre Toelken entraron en la folclorística como cantantes y guitarristas que grabaron con Goldstein⁵¹.

En 1958 Goldstein comenzó sus estudios de postgrado en la Universidad de Pennsylvania. Fue entonces cuando en esta institución se creó el departamento de folclorística; Goldstein se convirtió en el primer doctor en esta disciplina. Su tesis doctoral, *A Guide for Fieldworkers in Folklore*⁵² (Guía para trabajadores de campo en folclorística), enseguida llegó a la prensa y ha sido el manual de trabajo de campo de varias generaciones de estudiantes. La Universidad de Pennsylvania lo contrató como profesor. Hizo trabajos de campo en los Estados Unidos y en Escocia. Goldstein escribió otros siete libros y además creó en 1960 una editorial que ha publicado libros agotados sobre folclorística. Su interés se centraba en métodos y técnicas de investigación de campo, teoría de la folclorística y en el estudio del folclor británico y estadounidense.

Goldstein continuó la línea de estudio que desarrolló Sydow –centrándose en el estudio del repertorio de los depositarios activos– y la de Botkin y Seeger, usando como referencia el estudio de la tradición activa o inactiva de los cantantes *folk*, es decir, el material que usan, por un lado y el que conocen pero no usan, por otro. El material de un repertorio puede pertenecer, de acuerdo con Goldstein, a una de las siguientes cuatro

⁵¹ Cfr. Dundes, A. (1999): 231-233. David Evans estudió también el mundo del *blues* bajo una perspectiva contextual en sus artículos “Techniques of Blues Composition among Black Folksingers” (Técnicas de composición del *blues* entre los cantantes folclóricos negros) y “Fieldwork with Blues Singers: The Unintentionally Induced Natural Context” (Trabajo de campo con los cantantes de *blues*: El contexto natural inducido sin querer), Evans, D. (1977) y (1978). Bruce Jackson también se ocupó del trabajo de campo en obras como *Fieldwork* y “The Perfect Informant”, Jackson, B. (1987) y (1990).

⁵² Goldstein, K. (1964).

categorías: *material permanente*, cuando una pieza aprendida se mantiene activa en el repertorio; *material efímero*, cuando la pieza se recuerda tras haber sido aprendida, pero pasa a formar parte del repertorio inactivo poco después; *material intermitente*, cuando la pieza se aprende y se usa, pero después pasa al repertorio inactivo hasta que algo hace que vuelva activarse en una época posterior; *material aplazado*, cuando la pieza no llega a formar parte del repertorio activo cuando ha sido aprendida, sino bastante tiempo después.

Los factores que Goldstein cita como importantes para que un material sea activo o inactivo son: *Propiedad e identificación*. Una pieza puede ser percibida como propiedad de un intérprete, ya porque sea de su creación o debido al uso frecuente y exclusivo por parte de este intérprete; por razones de respeto, falta de seguridad o temor, otros intérpretes no la incluyen en su propio repertorio activo. Una vez que el intérprete percibido como dueño cesa de usar esta pieza o muere, puede ser que otros la conviertan en parte de su repertorio activo. *Actualidad*. Algunas piezas son importantes tanto para el intérprete como para el público durante un tiempo; cuando las circunstancias cambian, su mensaje deja de tener validez (cesa la función que mantiene activo el material) y entonces pasa al repertorio inactivo. *Gustos*. Los gustos de una persona o una comunidad pueden permanecer o transformarse debido a los cambios que se producen en los estilos y en las modas; esto hace que algunas piezas tengan una vida más o menos efímera, que se transformen o que se mantengan en un grupo más o menos amplio de personas. *Identidad social*. Un depositario activo puede adoptar o descartar material según pase de un estado social a otro. La edad es un factor, la religión, la ocupación, el matrimonio o la paternidad son otros factores que contribuyen a que una persona adopte una nueva identidad social que hará que las piezas de su repertorio se desechen, se mantengan, o que se incluyan nuevas piezas. *Cambios de público*. Un depositario activo puede perder su público por alguna razón, bien sea porque se muda a otro lugar o por movilidad de los componentes del público; también cambios tecnológicos o cambios en la asignación del tiempo puede desaparecer un público dado. Puede ser que se creen nuevos públicos para los portadores de tradiciones (cafés, grupos universitarios, festivales) a los que pueden transmitir su repertorio, a veces de forma bastante similar a la que hacían con su público original o a veces adaptándose al nuevo entorno⁵³.

⁵³ Goldstein, K. (1972). Goldstein estudia casos particulares de actividad o inactividad de ciertas canciones en el repertorio de algunos cantantes tradicionales.

Esta línea de trabajos que culmina en la obra de Goldstein abrió las puertas a nuevas orientaciones de la folclorística. Además de recalcar la importancia del intérprete y su actuación, se incluyeron cada vez en mayor grado estudios sobre cultura popular y su relación con la folclórica; los estudios se expandieron para incluir, a partir del último cuarto del siglo XX la disciplina que han dado en llamar *public folklore*. El folclorista público se diferencia del folclorólogo en que trabaja en organizaciones artísticas o educativas o en asociaciones culturales, etnológicas o folclóricas. Se suele dedicar a desarrollar actividades y a producir programas para el público tales como actuaciones, exhibiciones, festivales, grabaciones, programas de radio o televisión, películas, vídeos y libros, intentando que las comunidades se involucren en su propia cultura. Parte de su trabajo consiste en facilitar a las comunidades, a los depositarios activos y a los actores del folclor medios para sus representaciones, que pueden consistir en locales, equipos, préstamos, documentación o materiales. Muchos de los folcloristas públicos son también folclorólogos que trabajan o han trabajado en universidades y otros centros de investigación⁵⁴.

La información que un individuo recibe y que procede de fuentes exteriores a los límites de los grupos a los que pertenece, suele llegarle por los medios electromecánicos de comunicación audiovisual, y tiende a pertenecer a la cultura de masas. Pero la tradición oral compite hoy día con la información elaborada por los equipos de comunicadores que trabajan en estos medios. Un género que ha llamado la atención de los estudiosos de la segunda mitad del siglo XXI es el de las llamadas “leyendas urbanas”⁵⁵. Un rumor persistente en la sociedad contemporánea y que acaba por asumir la forma de relato se convierte en una leyenda urbana. El término “rumor” se puede aplicar a cualquier información no oficial que circula dentro de un grupo. La información oficial, por lo general, se mueve de arriba a abajo en una sociedad, es decir, desde los líderes o gobernantes al pueblo; la información no oficial se mueve de forma horizontal a través de las redes de comunicación sociales. Hoy día la Internet y otros medios de comunicación hacen que la propagación de rumores, relatos y opiniones sea muchísimo más rápida que en épocas anteriores.

El investigador estadounidense, Jan Harold Brunvand (1933-), profesor de la Universidad de Utah, se ha convertido en la mayor autoridad sobre este tipo de relatos,

⁵⁴ Para más información véase Ben-Amos, D. (1996).

⁵⁵ El término “leyendas urbanas” puede causar confusión, pues no son exclusivamente urbanas: un término más exacto sería “leyendas contemporáneas”, puesto que se producen en la época en que vivimos; también se las llama “mitos urbanos”.

gracias a los estudios que sobre este género ha hecho a lo largo de los últimos años⁵⁶. Brunvand define este tipo de leyendas como relatos verosímiles demasiado buenos para ser ciertos; los sucesos que narran se presentan como recientes, es decir, sin gran tradición, y suelen tener un giro irónico o sobrenatural; los hechos se presentan en escenarios realistas y cotidianos; los personajes son también normales; los incidentes que se narran son muy extraños y rayan la frontera de lo increíble. Es este un género que se mantiene vivo en el mundo contemporáneo, ya sea en la tradición oral o en los medios electrónicos de comunicación⁵⁷; suelen incluir elementos de tipo sobrenatural. Lo increíble y lo preocupante son los componentes básicos de este tipo de relatos, que, según anota Brunvand, se ha desarrollado sobremanera en la cultura angloamericana blanca, especialmente en las clases media y alta, y en los grupos de gente urbana, joven y educada. La vía de transmisión puede ser oral o escrita (no impresa) o por los nuevos medios tecnológicos de comunicación⁵⁸. Las leyendas urbanas tratan de gente normal, que podríamos conocer, pero que no conocemos: el amigo de un amigo o el pariente de un amigo; pero también se citan como fuentes medios de comunicación tales como la prensa o la televisión⁵⁹. Las leyendas urbanas no tiene por qué ser falsas, aunque, al parecer, la mayoría lo son, ya sea porque su contenido es pura invención, o ya porque una historia verdadera ha sido transformada con la adición de otros elementos o porque los relatos folclóricos tienden a conformarse a las leyes de transmisión y recreación a expensas de su forma original. Lo que distingue a una leyenda urbana de una historia normal, según Brunvand, es que todo lo que se cuenta podría haber sucedido, pero no es probable que sucediera en todos los lugares y situaciones en que se cuenta.

Brunvand definió en 1968 el folclor como los materiales que circulan tradicionalmente entre miembros de cualquier grupo en versiones diferentes y que se transmiten de forma oral o a través del ejemplo⁶⁰. De su extensa lista de publicaciones merecen destacarse *The Study of American Folklore* (1968), *Folklore: A Study and Research Guide* (1976) o *The Vanishing Hitchhiker: American Urban Legends and Their Meanings* (La autostopista que desaparece: Leyendas urbanas estadounidenses y su significados, 1981)⁶¹.

⁵⁶ En Brunvand, J. (1981) se ofrece una extensa bibliografía al final de cada capítulo.

⁵⁷ Cfr. Brunvand, J. (2005): 22-23.

⁵⁸ Sin embargo, parecen haber existido en el mundo occidental desde tiempos inmemoriales; véase el artículo de Bill Ellis, “*De Legendis Urbis: Modern Legends in Ancient Rome*”, Ellis, B. (1983).

⁵⁹ Brunvand, J. (1981): xi-xii.

⁶⁰ Brunvand, J. (1986): 5.

⁶¹ Brunvand, J. (1986), (1976) y (1981).

El estudio del chiste, género muy rico y dinámico, se va abriendo camino en la folclorística. Es un género que, al igual que las leyendas urbanas, se relaciona con las creencias, valores y rumores de una comunidad, y cuya característica esencial consiste en provocar la risa. Por más que pueda difundirse por escrito, donde mejor funciona es en la oralidad, no importa el medio que se emplee. Dentro de la gran variedad que presenta el chiste, existen en él estructuras consistentes, la más importante de ellas es “el golpe”, estructura final basada en la incongruencia, que sirve para terminar el relato y a la vez causar risa; a su alrededor se crea una situación que por lo general nos lleva a un plano de la realidad muy diferente. Uno de los primeros en estudiarlos fue Sigmund Freud en su artículo “Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten” (El chiste y su relación con el inconsciente, 1905), donde analiza el chiste a partir del *lapsus linguae*⁶². Para Freud, el chiste crea placer al expresar una idea latente y satisfacer una tendencia reprimida venciendo la censura por medio de la condensación o fusión de palabras, de su uso múltiple o del doble sentido. En la segunda mitad del siglo XX, Jan Harold Brunvand trató el chiste en el artículo “The Study of Contemporary Folklore: Jokes”⁶³ (Estudio del folclor contemporáneo: Chistes, 1972), publicado en *Fabula*. La psicóloga clínica Carol A. Mitchell lo ha estudiado desde una perspectiva de la identidad sexual en “The Sexual Perspective in the Appreciation and Interpretation of Jokes” (La perspectiva sexual en la apreciación e interpretación de los chistes, 1977), artículo publicado en *Western Folklore*; Mitchell se fijó en el sexo del narrador, su repertorio, el sexo de los receptores, el contenido del chiste, la razón por la que se reían y la función del chiste en las reuniones de los grupos. Encontró que las respuestas a sus cuestionarios estaban en gran parte determinadas por la identidad sexual.

En *Taking Laughter Seriously*⁶⁴ (La risa tomada en serio, 1983), el profesor de religión y escritor John Morreall (1947-), tras dividir la risa en dos tipos, la que se debe al humos y la que no, estudia tres teorías de la risa: la teoría de la superioridad se origina en Platón, pero la desarrolla Thomas Hobbes (1588-1679); de acuerdo con esta teoría, la risa es el resultado de un sentimiento de superioridad sobre los demás. La teoría del alivio la formuló el filósofo inglés Herbert Spencer (1820-1903) y la continuó Sigmund Freud; para Spencer la risa es una liberación de energía nerviosa; Freud

⁶² Error cometido al hablar en que se en vez de decir una palabra se dice otra.

⁶³ Brunvand, J. (1972). Ya antes había estudiado la relación entre el chiste y el dictado tópico en “Some Thoughts on the Ethnic-Regional Riddle Jokes” (Reflexiones sobre el chiste étnico-regional), Brunvand, J. (1970).

⁶⁴ Morreall, J. (1983).

clasifica los tipos de energía que se liberan. La tercera teoría es la de la incongruencia; se encuentra en los escritos de Immanuel Kant y de Arthur Schopenhauer (1788-1860); según esta visión, la risa es el resultado de la percepción de una incongruencia entre concepto y objeto. Morreall afirma que estas teorías son incompletas, pero encuentra que la de la incongruencia es la más útil para el estudio. Para él, la risa y el humor son cosas diferentes, pues el humor no necesita de la risa, y hay risa sin humor. Por su parte, Joseph P. Goodwin ha estudiado la función del chiste en relación con la identidad homosexual en *More Man Than You'll Ever Be: Gay Folklore and Acculturation in Middle America*⁶⁵ (Más hombre de lo que nunca serás: Folclor gay y aculturación en la clase estándar de los Estados Unidos, 1989). Otros estudios del chiste se han centrado en su relación con las catástrofes⁶⁶, o en su estética⁶⁷.

Elliott Oring (1945-), profesor de antropología de la California State University en Los Ángeles, se ha interesado en el estudio del folclor, el simbolismo, el humor, y la teoría de la cultura. Oring llama “díada” al grupo más pequeño de individuos en que se produce la comunicación; está formado por dos personas que participan en una relación continuada; por lo general, además de las parejas, también se da entre amigos íntimos, compañeros de cuarto, o en parejas militares u ocupacionales. En estas parejas se produce un sistema de comunicación que pone a prueba la sensibilidad hacia una experiencia inmediata, un código de señales que sirve para conocer las actitudes del otro frente a una situación y una comunión de experiencias que se comparten oralmente.

Elliott Oring rechaza la muy extendida idea de que el humor está íntimamente relacionado con la agresión. Para Oring el humor pertenece al juego; sin embargo, la agresión puede usar el juego, y por tanto el humor, como una de sus formas de manifestarse. Oring ha escrito varios libros, sobre el humor, comenzando con estudios sobre el humor judío como *Israeli Humor* (1981), *The Jokes of Sigmund Freud* (1984) y continuando con obras más generales, como *Humor and the Individual* (1984)⁶⁸. En esta última obra, Oring se pregunta sobre el humor en la sociedad contemporánea, examina cómo funciona, por qué se usa y cuál es su mensaje, en las tradiciones de Estados Unidos, Australia e Israel. Examina diversos tipos de humor y analiza los chistes no solo en su contenido, sino también en sus contextos. Para Oring, el humor es un juego que se basa en las ideas, sus elementos principales son la incongruencia y el

⁶⁵ Goodwin, J. (1989).

⁶⁶ Véase Oring, E. (1987).

⁶⁷ Véase Muñiz, L. (1996).

⁶⁸ Oring, E. (1984a) y (1984b).

absurdo; este juego no requiere que estemos de acuerdo con las ideas que maneja. Estudió el “golpe” en los chistes en su libro *Jokes and Their Relations* (Los chistes y sus relaciones, 1992), donde, continuando el pensamiento de Morreall, mantiene que en cualquier cultura la percepción del humor en los chistes requiere un sentido de “incongruencia apropiada”, proceso complicado y difícil de definir, dado que cada cultura se burla de diferentes tipos de incongruencias. El humor no se puede estudiar solo en su contenido, sino que requiere el análisis de su contexto. Continuó esta línea de estudio en *Engaging Humor* (Humor comprometido, 2003)⁶⁹, donde también defiende la teoría de la incongruencia apropiada. Para él, este término significa que la incongruencia no necesariamente se resuelve, y que a la vez la percepción de la relación entre el término y el concepto queda dentro de los parámetros normales de la cultura, con lo que esta relación es válida, o lo que es lo mismo, esta relación tiene sentido. La incongruencia por sí sola no produce humor, es la doble relación de incongruencia y adecuación lo que produce la risa⁷⁰.

Elliott Oring escribió también *Folk Groups and Folklore Genres: An Introduction*⁷¹ (1986) como libro de texto; en él incluyó secciones sobre folclor étnico, religioso, ocupacional, infantil y lírica folclórica. Oring es de la opinión de que la folclorística es una de las varias perspectivas desde las que se puede examinar “un buen número de formas, comportamientos y sucesos”⁷².

El profesor de folclorística de la Universidad de Utah Barre Toelken se ha interesado en el estudio del relato folclórico, especialmente el de los indígenas norteamericanos, y en la teoría de la folclorística. Estudió a los folclorólogos japoneses, en especial a Kuino Yanagita, y ha cuestionado la investigación eurocéntrica, que intenta amoldar la interpretación de los productos de otras culturas a las tipologías y estructuras occidentales. Entre sus obras, merece citarse *The Dynamics of Folklore*⁷³, cuya edición corregida y aumentada es de 1996. Toelken distinguió seis orientaciones en la folclorística: La textual se basa en la descripción del fenómeno como objeto, estudia las variantes dentro de una tradición o proceso de transmisión, y se preocupa por catalogar en géneros los fenómenos folclóricos; la etnológica se centra en el estudio de la organización del grupo y de su expresión; la centrada en la actuación se fija en el

⁶⁹ Oring, E. (2003).

⁷⁰ *Ibidem*: 1-3.

⁷¹ Oring, E. (1989).

⁷² Klein, B. (1997): 332.

⁷³ Toelken, J. (1996).

individuo; la funcional estudia la relación entre el fenómeno y la gente; la contextual analiza los elementos que forman el entorno del hecho folclórico, y la estética estudia las expresiones de la comunidad como formas de expresión artística. Para Toelken todas estas orientaciones son válidas y se complementan.

Según Toelken, el folclor se caracteriza por ciertas reglas culturales que determinan poderosamente lo que se comunica, cuándo y cómo se articula; por cierta cordialidad y relajamiento, y cierta inclinación hacia la reformulación y el cambio que resulta en variantes (cambios superficiales de las articulaciones). El folclor funciona en parte como un sistema cordial, vernáculo que sirve para aprender la lógica diaria y la visión del mundo de la gente que nos rodea:

El folclor [...] nos permite aprender y estar continuamente empapados de una visión del mundo constituida por las diferentes redes de interacción humana en que participamos [...] El proceso parece comenzar con nuestra capacidad de comprender algo que podríamos llamar metáfora cultural, la consciencia compartida de que una palabra o una frase tiene significados que van más allá de su contenido léxico aparente. Este talento debe aprenderse, pero pocas veces se hace esto a través de la instrucción⁷⁴.

Para Toelken el folclor se compone de expresiones no institucionales transmitidas durante tiempo suficiente para que se conviertan en recurrentes en su forma y contenido, pero cambiantes en la actuación. Define la tradición como el compendio de materiales, asunciones y opciones culturales preexistentes que influyen en un individuo en su actuación más que su talento y sus gustos personales. Toelken es de la opinión de que el concepto de transmisión oral no sirve para definir el folclor, ya que un buen número de géneros folclóricos no son de naturaleza oral⁷⁵.

La variación del material obedece a lo que Toelken llama las “leyes gemelas” (*twin laws*); la primera es la fuerza conservadora de la tradición, que obliga a que el material mantenga su forma adaptándose a lo tradicional; es la tendencia a persistir sin cambios. La otra fuerza, innovadora y dinámica, empuja al cambio, a la expresión personal y a la adaptación a cada nueva situación; es la tendencia a transformarse. Estas

⁷⁴ Toelken, B. (1996): 30.

⁷⁵ Toelken, B. (1996): 31-37. Por otro lado, y siguiendo a Debray, debe recordarse que el proceso de transmisión incluye mucho más que lo verbal, como son los gestos, imágenes, ceremonial, símbolos, acciones, lugares, objetos, fechas, técnicas y jerarquías.

fuerzas se manifiestan en la interacción entre el emisor y el público, que tiene unas ciertas expectativas sobre el material, y lo juzgará válido si se atiene a ellas, y lo rechazará si se aleja demasiado. La libertad de actuación del emisor queda, pues, limitada al marco de lo familiar, aceptable y lógico. No es que el emisor sea el exponente del dinamismo y el público del conservadurismo, ambas fuerzan operan en ambos entes según su personalidad; existen emisores muy conservadores que mantienen intacto el material, y existen grupos muy laxos, que admiten grandes cambios, y viceversa. Sin embargo, la regla general es que se produzca un equilibrio entre estas fuerzas, equilibrio que muestra el emisor en su actuación y que juzga el público⁷⁶. Para Barre Toelken todo el folclor participa de un proceso dinámico; el cambio constante, la variación dentro de la tradición, ya sea intencionada o no, se considera un hecho central que nace del contexto, de la actuación, de las actitudes o de los gustos culturales. El folclor no es una entidad estática e inmutable que procede del pasado; son los materiales y opciones culturales –como el contenido y el estilo–, los que preexisten al acto creativo⁷⁷.

Otra de las obras de Toelken es *Morning Dew and Roses: Nuance, Metaphor, and Meaning in Folksongs*⁷⁸ (Rocío mañanero y rosas: Matices, metáforas y significado en las canciones populares, 1995), un estudio sobre cómo las canciones populares, dentro de su contexto, ofrecen una rica gama de posibilidades poéticas relacionadas con su significado. En este libro se incluyen artículos anteriormente publicados.

La profesora de folclorística y mitología de la Universidad de California Christine Goldberg elaboró un estudio monográfico sobre el tipo AT 408, *The Tale of the Three Oranges*⁷⁹ (1997), en el que se mantuvo fiel al método histórico-geográfico, aunque desde una perspectiva crítica⁸⁰. Goldberg considera que es mejor estudiar la estabilidad y la variabilidad que buscar el origen y distribución; lo que más debe interesar es el mecanismo que hace que los cuentos se mantengan durante siglos en la tradición, es decir, los factores que unen los elementos de un cuento; también interesa saber hasta qué punto una variante pertenece a un tipo y hasta qué punto una variante de otro tipo se puede parecer sin llegar a pertenecer a este tipo; esto puede servir para comprender mejor su significado. Es la armonía entre temas, motivos e imágenes, y a la

⁷⁶ Toelken, B. (1996): 39.

⁷⁷ Toelken, B. (1996): 10.

⁷⁸ Toelken, B. (1995).

⁷⁹ Goldberg, C. (1997).

⁸⁰ Ya se había ocupado de este método en su artículo “The Historic-Geographic Method: Past and Future”; Goldberg, C. (1984).

vez su elasticidad, lo que explica la forma del relato tradicional. Goldberg encuentra que la estructura de un relato es siempre elástica; sus elementos internos pueden modificarse de diversas maneras para satisfacer gustos o necesidades culturales, sin dejar de pertenecer a su tipo⁸¹. Para Goldberg, el concepto de tipo en los relatos no es más que una abstracción que sirve para comprender la relación genética de las variantes, concepto, que, por otra parte, es central para los folclorólogos de la escuela histórico-geográfica, y procede de la concepción orgánica de la cultura popular⁸². Goldberg ha centrado su trabajo en el estudio comparativo de los cuentos, usando el método histórico-geográfico.

El profesor de sociología y de psicología social de la Northwestern University, Gary Alan Fine (1950-), escribió, en colaboración con Ralph L. Rosnow, un estudio de la chismografía y la rumorología titulado *Rumors and Gossip: The Social Psychology of Hearsay*⁸³ (Rumores y chismes: La psicología social de los mensajes de oídas, 1976). En esta obra los autores estudian el hecho de que la mayoría de los chismes que la gente cuenta sobre terceros no presentes son noticias cuyo valor es neutro, y afirman que el rumor y los chismes se producen de acuerdo a ciertas “leyes de la amistad” que hacen que comunicar información considerada íntima, confidencial o que pueda dañar la imagen del tercero tiene como consecuencia que la relación pase de la amistad a la enemistad. En 1983 Fine publicó *Shared Fantasy: Role Playing Games as Social Worlds*⁸⁴ (Fantasía compartida: Los juegos de rol como mundos sociales), un estudio sobre la subcultura de los juegos de rol, como el clásico *Dungeons & Dragons*. Fine analizó diferentes sistemas de juego, buscando sus patrones de interacción, las razones que los jugadores tienen para participar en ellos y las habilidades que se requieren. Fine ha estudiado también cómo la leyenda contemporánea ha reemplazado a la balada y al cuento como géneros narrativos en el siglo XX en *Manufacturing Tales: Sex and Money in Contemporary Legends* (Fabricación de cuentos: Sexo y dinero en las leyendas contemporáneas, 1992).

El investigador neoyorquino, profesor de la Universidad de Oklahoma, Benjamin A. Botkin (1901-1976), fue uno de los primeros folclorólogos que se centró en el estudio de los elementos emergentes en la cultura contemporánea, incluidos los que Tylor había llamado *revivals*. En 1944 publicó la antología *A Treasury of American*

⁸¹ Wolf-Knuts, U. (1999).

⁸² Hafstein, V. (2000).

⁸³ Fine y Rosnow (1976).

⁸⁴ Fine, G. (1983).

*Folklore*⁸⁵, que aun cuando el material que se incluía no era en muchos casos verdaderamente folclórico, según los criterios de Dorson, sino que consistía en versiones literarias e imitaciones (*fakelore*) mezcladas con material folclórico, sí hizo mucho por que en la población estadounidense se avivase el interés en el folclor. En una época en que se pensaba que el mundo urbano contemporáneo contaminaba y destruía las tradiciones, y en que se mantenía la idea de que el folclor estaba hecho de elementos que procedían de un pasado, Botkin propuso la idea de que la gente continuamente crea folclor y que este fenómeno se centra en las experiencias colectivas, no importa en qué tipo de entorno vivan los individuos. Para él el folclor es la expresión creativa que sirve para comunicar y reforzar los valores sociales, las tradiciones y los objetivos de los grupos⁸⁶. El material que reaparece y el que se crea son, por tanto, tan dignos de ser estudiados como el sobrevive de épocas anteriores. En *Supplementary Instructions to the American Guide Manual: Guide for Folklore Studies* (Instrucciones suplementarias a la Guía-Manual estadounidense: Guía de la folclorística, 1938), obra de la cual fue el editor principal, definió el folclor como

el cuerpo de creencias, costumbres y expresiones tradicionales transmitidas sobre todo por vía oral que circula principalmente fuera de los medios de comunicación e instrucción comerciales y académicos. Cada grupo, educado o iletrado, rural o urbano, consolidado por intereses y objetivos comunes, posee un cuerpo de tradiciones que pueden considerarse como su folclor. En esas tradiciones entran muchos elementos, individuales, populares e incluso “literarios”, pero todos son absorbidos y asimilados, a través de la repetición y variación, en un patrón que da valor y continuidad al grupo como totalidad⁸⁷.

Botkin afirmaba que en una sociedad analfabeta, cuya comunicación es pura oralidad, todo es folclor, pero para las sociedades alfabetizadas distinguía una cultura folclórica del resto de la cultura, la cultura folclórica se distingue de la oficial que se aprende en los medios escolares porque en sus elementos hay una preponderancia de lo que se transmite de forma tradicional; en esta cultura, la imaginación popular se deriva, en su mayor parte, de las costumbres y de la tradición, a las que además da forma. Para Botkin, la puesta por escrito de la oratura no destruye su valor como folclor, sino que

⁸⁵ Botkin, B. (1944).

⁸⁶ Brzozowska-Krajka, A. (2004). Véase también Dorson, Dégh y Moss (1970).

⁸⁷ Some Definitions (2004).

ayuda a que se mantenga viva, aunque congelada y con la forma fija, pues sirve para que se difunda entre gentes para las que estas formas no tienen una importancia fundamental, ya que no suelen ser de su propia cultura. El resurgimiento o *revival* tiene una gran importancia en esta relación de lo oral con lo escrito; Botkin consideraba que la tarea de la popularización del folclor era tan importante como las tareas eruditas de investigación. De todas formas, la responsabilidad final de la aceptación como folclor o no de un hecho, fenómeno o material queda a cargo del gusto colectivo acumulado y del juicio de la gente, más que en el criterio de unos cuantos elegidos. Botkin afirmaba, por otra parte, que “la memoria popular olvida tanto como retiene y restringe y corrompe tanto como transmite y mejora”⁸⁸.

Siguiendo a Martha Warren Beckwith, autora de *Folklore in America*⁸⁹ (1931), Botkin afirmaba que el núcleo del folclor no son las canciones y los relatos, sino las costumbres y creencias relacionadas con el nacimiento, la graduación, el matrimonio y la muerte. Otra gran masa de productos folclóricos está formada por los mitos y las leyendas heroicas. Finalmente, ya sea como cultura o arte popular, “el folclor deriva su integridad y su valor de supervivencia de una respuesta directa y de una participación en la experiencia grupal, y de la fusión de lo individual con el sentido común”⁹⁰.

La folclorística actual es fruto de una tendencia por liberarse de las ataduras que representaba la visión historicista heredada de los iniciadores de la disciplina. En ella se van resolviendo las tensiones que se produjeron entre las orientaciones antropológicas y filológicas, sobre todo, pero también se intenta, de un modo cada vez más eficaz, integrar las aportaciones de la psicología. Al plantearse nuevas cuestiones y al encontrar nuevas soluciones a viejos problemas se amplía el ámbito de la disciplina, dando lugar al estudio de géneros antes no tratados.

El antropólogo y folclorólogo neoyorquino y profesor de la Universidad de Berkeley, Alan Dundes (1934-), doctor en folclorística por la Universidad de Indiana, se ha dedicado al estudio de una gran variedad de temas folclóricos, como el folclor urbano, la paremiología, los chistes o la cuentística indígena norteamericana. Ha trabajado en el análisis estructural y en la aplicación del psicoanálisis al folclor, al simbolismo y a la visión del mundo. En 1962 Alan Dundes publicó el artículo “From Etic to Emic Units in the Structural Study of Folktales”. Al igual que había hecho

⁸⁸ Fried y Leach (1949): I, 398.

⁸⁹ Beckwith, M. (1931).

⁹⁰ Fried y Leach (1949): I, 399.

Bremond, Dundes adaptó el sistema de Propp, esta vez echando mano a la terminología de la lingüística estructural. Utilizó para sus análisis un método sintagmático que analiza la interacción de los componentes –motifemas– junto con uno paradigmático al estilo de Lévi Strauss que consiste en oposiciones binarias, tales como vida-muerte. Las unidades émicas son las unidades estructurales del producto, los “motifemas”; las unidades éticas son las circunstancias externas al discurso, creadas por el investigador como elementos que lo ayudan en su análisis, pero que no tienen vida propia en el sistema ni en la estructura del material que se estudia. Son unidades que el investigador no debe confundir; usando como modelo la fonética, llama “alomotivos” a dos o más elementos que en el relato son equivalentes tanto en su función como en su simbolismo⁹¹.

En 1964, Alan Dundes publica en la revista *Southern Folklore Quarterly* el artículo “Texture, Text, and Context”, donde afirma que el estudio de los textos sin tener en cuenta nada más no puede llevar muy lejos a la folclorística como disciplina, y en consecuencia, presenta tres niveles de análisis: “textura”, que hace referencia al nivel lingüístico y estilístico, “texto”, que es la versión individual recogida y “contexto” que son las situaciones sociales específicas en que se produce el hecho folclórico⁹². Para estudiar la textura y el contexto, Dundes propuso también que se estudiaran las ideas folclóricas como unidades de una visión del mundo dentro del proceso de comunicación; aconsejaba utilizar el sistema de análisis que había desarrollado dos años antes en el que diferenciaba las “unidades émicas y éticas”.

Dundes estudió la idea mantenida por generaciones de estudiosos de que el folclor está degenerando, desapareciendo, o muriendo, encontrando que esta idea, tan extendida, es falsa. Defiende que el cambio *per se* es neutro, no es en sí una degradación ni una mejora del material, aunque en ciertos casos puede representar una u otra cosa; las variantes son recreaciones, y no derivados imperfectos de una creación original. La valoración de las variantes puede hacerse de forma genealógica o jerárquica, de acuerdo a criterios estéticos, incluso en variantes contemporáneas. Si bien es cierto que la popularidad de algunos géneros decrece, también aumenta en otros, e incluso se crean nuevos géneros folclóricos. El folclor ni nace ni evoluciona ni muere, solo los géneros lo hacen; el folclor es un fenómeno universal; por eso Dundes es de la opinión de que mientras los seres humanos interactúen y lo hagan en formas

⁹¹ Dundes, A. (1962).

⁹² Dundes, A. (1964a).

tradicionales de comunicación, los folclorólogos tendrán excelentes oportunidades para estudiar el folclor que se produce.

Para alejarse del concepto que consideraba anticuado de *folk* como comunidad rural o tradicionalista, Dundes mantenía en su libro *The Study of Folklore* (1965) que el término *folk* puede referirse a cualquier grupo en el que sus miembros compartan por lo menos un factor común; no importa cuál sea este factor de unión, lo que importa es que este grupo tenga tradiciones comunes que pueda llamar suyas⁹³. Con Dundes desaparece la idea tradicional de folk; si el folclor es cultura de grupo que se caracteriza por no emanar de la elite, de organismos oficiales o de la maquinaria comercial, todos somos folk, ya que todos pertenecemos a grupos. Lo folclórico se vuelve entonces un modo de expresión cultural que se opone a la cultura dirigida y que vive en la comunicación coloquial de la gente común.

Alan Dundes es de la opinión de que no se puede definir el folclor. Da una larga lista de materiales o géneros que los folclorólogos han estudiado, implicando que folclor es lo que estudian los folclorólogos. Eso lo le impidió revisar otros postulados que la folclorística había heredado; casi todos los folclorólogos de las primeras escuelas consideraban la oralidad una cualidad definitoria del hecho folclórico, otros importantes estudiosos de la talla de Bascom o Brunvand siguen considerando la transmisión oral como uno de sus atributos básicos, llegando a equiparar folclor con tradición oral en muchos casos. Alan Dundes no está de acuerdo:

Primero, en una cultura ágrafa [...], casi todo se transmite oralmente; y aunque la lengua, las técnicas de caza y las reglas sobre el matrimonio pasen oralmente de generación en generación, pocos folclorólogos dirían que todos estos tipos de materiales culturales son folclor. Además, incluso en una cultura con escritura, alguna de las informaciones que se transmiten oralmente, tales como la forma de conducir un tractor o de cepillarse los dientes no se considera por lo general folclor. El caso es que puesto que hay materiales que no son folclor y se transmiten oralmente, el criterio de transmisión oral por sí mismo no es suficiente para distinguir lo folclórico de lo que no lo es.

Segundo. Hay algunas formas de folclor que se manifiestan y comunican casi exclusivamente de forma escrita, en vez de hablada, tales como dedicatorias, la *marginalia* de los libros, epitafios y cartas tradicionales (p. ej. cartas en cadena). En la práctica, un folclorólogo profesional no llega a afirmar que un cuento o

⁹³ Dundes, A. (1965): 2.

una balada no es folclor sencillamente porque en algún momento de su existencia ha sido transmitida escrita a mano o impresa. Pero afirmará que si un cuento o balada nunca ha pertenecido a la tradición oral, no es folclor. Puede ser una producción literaria basada en un modelo folclórico, pero no es lo mismo que su modelo [...]

La tercera dificultad con el criterio de la transmisión oral concierne a aquellas formas que dependen del movimiento corporal; se duda si las danzas, juegos y gestos populares se transmiten oralmente. Un niño puede adquirir estas formas por la observación y la participación sin que necesariamente sea instruido de forma verbal. La misma dificultad se encuentra con la artesanía [...] Parece, pues que el folclor se transmite de individuo a individuo a menudo directamente por medio de la palabra o de la acción, pero a veces de forma indirecta, como cuando un artesano copia un diseño tradicional del producto de otro artesano con el que puede haber tenido poco o ningún contacto⁹⁴.

Incluso hoy día se ha desarrollado un folclor fotocopiado o informático; hay material que se transmite por vía oral, pero que también por otras vías (prensa, cine, radio o televisión), por ejemplo, los cuentos maravillosos⁹⁵.

Dundes se ha quejado de que tanto los folclorólogos como los editores rehúsan publicar material que consideran obsceno. Anota que en la colección de los hermanos Grimm no existe un solo cuento que se acerque a lo obsceno, como si los alemanes del siglo XVIII y XIX no practicasen el humor obsceno. En los años treinta del siglo XX, los recolectores daneses y noruegos recogieron cuentos obscenos, pero estos no llegaron a publicarse hasta 1977. Este tipo de censura continúa hoy día, especialmente en países puritanos, como los Estados Unidos. No obstante, en 1962 el *Journal of American Folklore* le dedicó un número (“Folk Literature and the Obscene”). Era una de las primeras barreras que necesitaban derribarse para dar paso al estudio de manifestaciones tales como los chistes, la cultura de las drogas, las pintadas, la cultura obrera, el feminismo y los anuncios televisivos.

En *Interpreting Folklore*⁹⁶ (1980) Dundes estudia la interpretación desde el punto de vista del psicoanálisis en su búsqueda de sentidos alternativos, sin dejar de ser crítico con los que interpretan los materiales basando su análisis en postulados

⁹⁴ Dundes, A. (1965): 1-2.

⁹⁵ Cfr. Brunvand, J. (1976): 52-55; Brunvand, J. (1986): 210-211, 300-301; Dundes, A. (1965): 206-215; Lüthi, M. (1982): 129, 132, 163 (nota 32); Paredes y Bauman (1972): 93-103.

⁹⁶ Dundes, A. (1980).

arbitrarios. Dundes ha estudiado la forma y su función dentro del grupo, y cómo el material se transforma en la transmisión e incluso cómo aparece en nuevos contextos. Alan Dundes ha publicado varias antologías de artículos folclorísticos de autores prominentes que acompaña de comentarios explicativos con la idea de presentar diferentes perspectivas y acercamientos a los hechos culturales: *Sacred Narrative: Readings in the theory of myth* (Relatos sagrados: Lecturas sobre la teoría del mito, 1984), *International Folkloristics: Classic Contributions by the Fathers of Folklore*⁹⁷ (Folclorística internacional: Contribuciones clásicas de los padres de la folclorística, 1999). Dundes estudió también las supersticiones, organizándolas bajo condiciones – signos o causas– y resultados; los resultados se pueden manipular a su vez por medio de acciones a las que llama “conversiones”⁹⁸. Entre sus numerosas obras se pueden también citar *The Morphology of North American Indian Folktales* (1964); “Life is Like a Chicken Coop Ladder: A Study of German National Character Through Folklore” (La vida es como la escalera de un gallinero: Estudio del carácter nacional alemán a través del folclor, 1984); *Cracking Jokes: Studies of Sick Humor Cycles and Stereotypes*⁹⁹ (Contar chistes: Estudio de ciclos sobre estereotipos y humor de mal gusto, 1987) y *Folklore Matters*¹⁰⁰ (1989). Una de sus últimas obras de recopilación de artículos sobre folclorística la componen los cuatro tomos de *Folklore: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*¹⁰¹, publicada en 2004. La obra consta de ochenta y seis ensayos escritos entre 1861 y 2001 que cubren múltiples aspectos de la folclorística.

El concepto de tradición ha cambiado en nuestros tiempos, aunque algunos estudiosos del folclor y de las culturas sin tecnología se lamenten de que, tras la revolución industrial, la expansión de la tecnología, el triunfo del capitalismo y la globalización, las culturas tradicionales están desapareciendo. La folclorística actual, sin embargo, adopta otra visión: la tradición se compone de elementos dinámicos que interactúan con otros elementos del mundo moderno, adaptándose a las nuevas circunstancias y obligando a otros elementos a adaptarse a ellos; la tradición, pues, no queda anulada ni dominada por los organismos oficiales ni por las fuerzas comerciales del mundo moderno. Por lo general, las culturas se adaptan al tiempo y a la situación, y

⁹⁷ Dundes, A. (1984) y (1999).

⁹⁸ Así, por ejemplo, derramar sal (causa) da mala suerte (resultado), pero si se echa sal por encima del hombro (conversión), se ahuyenta la mala suerte.

⁹⁹ Dundes, A. (1964b) y (1981).

¹⁰⁰ El título es un juego de palabras; puede traducirse como “Cuestiones sobre el folclor” pero también como “El folclor importa”; Dundes, A. (1993).

¹⁰¹ Dundes, A. (2005).

cambian, pero no mueren. Las creaciones de la gente, que son el elemento básico de la tradición, se generan a partir de la relación entre la inspiración individual y la herencia comunitaria. La cuestión, pues, no está en cómo se conserva la tradición, sino en estudiar cómo se recrea en cada actuación. Para Alan Dundes, la tradición es a la folclorística lo que la cultura es a la antropología. Existe una relación directa y mutua entre grupo y tradición. Una sociedad construye sus tradiciones –que le sirven de marca de identidad– a través de la experiencia, la interacción, la lengua y la historia. Mary Ellen Brown afirmaba en 1984 que la tradición es el proceso constante que une el presente con el pasado, asegurando así la continuidad de una cultura, y que conecta al individuo con el grupo. Es dinámica y cambia de acuerdo con las necesidades de adaptación de la sociedad a la cultura en que se encuentra¹⁰².

La definición de Jan Brunvand –“los materiales de una cultura que circulan tradicionalmente entre sus miembros en versiones diferentes, bien sea de forma oral o por el ejemplo de la costumbre, así como los procesos de actuación y comunicación tradicional”¹⁰³, y la de Dan Ben-Amos –“comunicación artística en grupos reducidos”¹⁰⁴ marcan una nueva orientación en el estudio de folclor; del estudio de los materiales se pasa al estudio de un proceso comunicativo. Por su parte, Oring no se centra tanto en una nueva definición sino en orientar el estudio hacia los valores de lo comunitario, lo común, lo informal, lo marginal, lo personal, lo tradicional, lo estético y lo ideológico. Siguiendo esta línea de pensamiento, que abre nuevos caminos a la folclorística, Livia Polanyi estudió en “Literary Complexity in Everyday Storytelling”¹⁰⁵ (1982) los relatos que circulan de boca en boca en las conversaciones cotidianas; encontró que tienen las características del estilo indirecto libre, la misma complejidad de punto de vista y ambigüedad que los diálogos que consideramos más literarios y lejanos de la tradición oral. Podríamos decir que hoy día los estudios folclorísticos se centran en la expresión colectiva frente a la individual, la corriente frente a la original, la popular frente a la institucional o elitista, la no comercial frente a la comercial, la tradicional frente a la innovadora y la sujeta a reglas compartidas frente a la libre elección de rasgos. Se busca encontrar en estas formas la ideología, la forma de sentir y la estética de los grupos o comunidades.

¹⁰² Brown, M. (1984): xii.

¹⁰³ Brunvand, J. (1986): 5.

¹⁰⁴ Ben-Amos, D. (1971): 15.

¹⁰⁵ Complejidad literaria en la narrativa cotidiana; Polanyi, L. (1982).

El énfasis que se ha puesto en la idea de contexto y comunicación en el folclor ha hecho avanzar la disciplina más allá de lo que proponían los que defendían las categorías de *performance* y cultura material. El desarrollo del concepto de identidad, en gran parte obra de feministas, ha hecho que exista un interés creciente en las cuestiones de poder, sexo y cultura popular y de masas y en la dinámica que conllevan estos conceptos: control y subversión, uso del poder y de la autoridad sobre los individuos, manipulación de la identidad y forma en que se obliga a los individuos y a los grupos a definirse dentro de un conjunto de identidades ya clasificadas de antemano. Por su parte, los movimientos folk-culturales, surgen de una orientación hacia la preservación de lo tradicional y patrimonial y de una preocupación sobre la identidad de los pueblos ante las fuerzas de la globalización; esta orientación ha despertado el interés en el patrimonio de los pueblos y en las propiedades folk-culturales que se adaptan a los nuevos entornos.

Como resumen a esta disparidad aparente de acercamientos y orientaciones, se puede decir que el folclorólogo actual adopta una actitud más crítica y humilde hacia su labor; sabe que lo que produce es un estudio siempre parcial –y por tanto incompleto– del comportamiento y del material que estudia. El acercamiento tiende cada vez más a ser contextual, pero dinámico a la vez; el estudio es sincrónico, pero el plano diacrónico no se puede dejar de lado; la tradición se concibe ahora como un constante proceso de elección del material y tipos de comportamiento preexistentes que pueden volver a cobrar vida en la actuación o recreación; estos comportamientos se perciben como una interacción entre individuo y grupo que está sujeta a un difícil equilibrio entre innovación y repetición. Los nuevos acercamientos nos llevan a considerar cuestiones tales como la identidad individual frente a identidad de grupo, las presiones que diversas fuerzas culturales ejercen no ya sobre los individuos como tales, sino sobre los grupos. De ahí que surja un interés sobre cuestiones como la autenticidad o el *revival*. Por otra parte, al considerarse el folclor no como pieza museística sino como elemento vivo, aparecen orientaciones que llevan al estudioso a tomar parte del proceso como folcloristas públicos y también a ampliar el concepto de género incluyendo fenómenos que antes no se habían estudiado con detenimiento (memoratas, fabulatas, leyendas contemporáneas y chistes), para dar cabida a diversos medios de comunicación (como la cibernética), y que incluye el folclor escrito (correos electrónicos o pintadas), y la relación entre cultura popular, cultura de masas y folclor.

Para permitir la comunicación de las investigaciones de acuerdo a los nuevos intereses de los folclorólogos, en 1997 un grupo de folclorólogos dedicados a investigar sobre la cultura contemporánea formaron la comunidad cibernética New Directions in Folklore (NEWFOLK) con su revista electrónica *New Directions In Folklore*¹⁰⁶, que da cabida a artículos sobre folclor tradicional o emergente, nuevos medios de difusión cultural o comunidades emergentes, o temas relacionados con la cultura popular, como las teorías sobre conspiraciones, folclor militar, el neopaganismo, el feminismo, los grupos marginales, el folclor ante los desastres mediáticos, los juegos de rol, o la literatura popular de consumo, entre otros.

Bibliografía

- Abrahams y Foss (1968): Abrahams, Roger D. y George Foss. *Anglo-American Folksong Style*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1968.
- Abrahams, R. (1964): Abrahams, Roger D. *Deep Down in the Jungle: Negro Narrative Folklore from the Streets of Philadelphia*. Hatboro (Pennsylvania): Folklore Associates, 1964.
- Abrahams, R. (1970): Abrahams, Roger D., Ed. *A Singer and Her Songs: Almeda Riddle's Book of Ballads*. Baton Rouge (Louisiana): 1970.
- Abrahams, R. (1976): Abrahams, Roger D. "Genre Theory and Folkloristics", *Folk Narrative Research*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1976: 13-19.
- Abrahams, R. (1979): Abrahams, Roger D. "Patterns of Structure and Role Relationships in the Child Ballad in the United States". *Journal of American Folklore* 79 (1966): 448-462.
- Abrahams, R. (1999): Abrahams, Roger. *African American Folktales: Stories from the Black Traditions in the New World*. Nueva York: Pantheon Books, 1999.
- Bauman, R. (1971): Bauman, Richard. "Differential Identity and the Social Base of Folklore", *Journal of American Folklore* 84, (1971): 31-41. También en *Toward New Perspectives in Folklore*. Américo Paredes y Richard Bauman, eds. Austin y Londres: University of Texas Press, 1972: 31-41.
- Bauman, R. (1982): Bauman, Richard. "Conceptions of Folklore in the Development of Literary Semiotics", *Semiotica*, 39 (1982): 1-20.
- Bauman, R. (1986): Bauman, Richard. *Story, Performance, and Event: Contextual Studies of Oral Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- Beckwith, M. (1931): Beckwith, Martha Warren. *Folklore in America*. Poughkeepsie (Nueva York): Vassar College, The Folklore Foundation, 1931.
- Ben-Amos, D. (1963): Ben-Amos, Dan. *Folktales of Israel*. Dov Noy, ed. Chicago: Chicago University Press, 1963.
- Ben-Amos, D. (1971): Ben-Amos, Dan. "Toward a Definition of Folklore in Context", *Journal of American Folklore* 84 (1971): 3-15.
- Ben-Amos, D. (1973): Ben-Amos, Dan. "History of Folklore Studies: Why do We Need It?", *Journal of the Folklore Institute*, 10 (1973): 113-124.
- Ben-Amos, D. (1975): Ben-Amos, Dan. "Themes, Forms, and Meanings: Critical Comments", *Semeia*, 3 (1975): 128-132.
- Ben-Amos, D. (1976): Ben-Amos, Dan. "The Concepts of Genre in Folklore", *Studia Fennica, Review of Finnish Linguistics and Ethnology*, 20 (1976): 30-43.

¹⁰⁶ Antes llamada *The Impromptu Journal*. La dirección es www.temple.edu/isllc/newfolk/journal.html.

- Ben-Amos, D. (1983a): Ben-Amos, Dan. "The Idea of Folklore: An Essay", Issachar Ben-Ami y Joseph Dan, eds. *Studies in Aggadah and Jewish Folklore*. Folklore Research Center Studies VII. Jerusalén: The Magnes Press, 1983: 11-17.
- Ben-Amos, D. (1983b): Ben-Amos, Dan. "The Myth of Jewish Humor", *Western Folklore* 32 (1973): 112-131.
- Ben-Amos, D. (1991): Ben-Amos, Dan. "Jewish Folklore Studies", *Modern Judaism* 11 (1991): 17-66.
- Ben-Amos, D. (1999): Ben-Amos, Dan. "Jewish Folk Literature", *Oral Tradition* 14, 1 (1999): 140-274.
- Ben-Amos, D. (2000): Ben-Amos, Dan. "The Narrator as Editor", *Textualization of Oral Epics*, Lauri Honko, ed., Nueva York: M. de Gruyter, 2000: 279-290.
- Ben-Amos, D. (2005): Ben-Amos, Dan. "The Idea of Folklore", *Folklore: Critical Concepts and Cultural Studies. I: From Definition to Discipline*. Alan Dundes, ed. Londres y Nueva York: Routledge: 10-16. Original: *Fields of Offerings: Studies in Honor of Raphael Patai*, Victor D. Sanua, ed. Rutherford (Nueva Jersey): Fairleigh Dickinson University Press, 1983: 57-63.
- Bendix, R. (2000): Bendix, Regina. "The pleasures of the ear: Toward an Ethnography of Listening" *Cultural Analysis* 1 (2000). <ist-socrates.berkeley.edu/~caforum/volume1/vol1_article3.html>. Acceso: 22 de abril de 2005.
- Botkin, B. (1944): Botkin, Benjamin A. *A Treasury of American Folklore: Stories, Ballads, and Traditions of the People*. Nueva York: Crown Publishers, 1944
- Brunvand, J. (1970): Brunvand, Jan H. "Some Thoughts on the Ethnic-Regional Riddle Jokes", *Indiana Folklore* III (1970): 128-142.
- Brunvand, J. (1972): Brunvand, Jan Harold. "The Study of Contemporary Folklore: Jokes", *Fabula* XIII (1972): 1-19.
- Brunvand, J. (1976): Brunvand, Jan Harold. *Folklore: A Study and Research Guide*. Nueva York: St. Martin Press, 1976.
- Brunvand, J. (1981): Brunvand, Jan Harold. *The Vanishing Hitchhiker: American Urban Legends and Their Meanings*. Nueva York y Londres: 1981.
- Brunvand, J. (1986): Brunvand, Jan Harold. *The Study of American Folklore*. 3ª ed. Nueva York-Londres: W. W. Norton and Company, 1986.
- Brunvand, J. (2005): Brunvand, Jan Harold. *Tened miedo... mucho miedo: El libro de las leyendas urbanas de terror*, Manu Berástegui, trad. Barcelona: Alba Editorial, 2005. Original: *Be Afraid... Very Afraid: The Book of Scary Urban Legends*. Nueva York: W. W. Norton, 2004.
- Brown, M. (1984): Brown, Mary Ellen. *Burns and Tradition*. Champaign (Illinois): University of Illinois Press, 1984.
- Brzozowska-Krajka, A. (1998): Brzozowska-Krajka, Anna. *Polish Traditional Folklore: The Magic of Time*, Wieslaw Krajka, trad. Boulder (Colorado): East European Monographs, 1998.
- Claus, P. (1998): Claus, Peter. "Folklore" *India's Worlds and U. S. Scholars, 1947-1997*. Joseph W. Elder, Edward C. Dimock Jr. y Ainslie T. Embree, eds. Nueva Delhi: Manohar: 211-236. Existe una versión electrónica: <isis.csuhayward.edu/dbsw/anthropology/claus/AIISfolk.htm>.
- Dorson, Dégh y Moss (1970): Dorson, Richard M., Linda Dégh y Leonard W. Moss. "Is There a Folk in the City?", *Journal of American Folklore* 83 (1970): 185-228.
- Dundes y Georges (1962): Dundes, Alan y Robert A. Georges. 1962. "Some Minor Genres of Obscene Folklore", *Journal of American Folklore* 75 (1962): 221-226.
- Dundes, A. (1964a): Dundes, Alan. "Texture, Text, and Context", *Southern Folklore Quarterly* 28 (1964): 251-265.
- Dundes, A. (1964b): Dundes, Alan. *The Morphology of North American Indian Folktales*. Folklore Fellows Communications n°. 195. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia, 1964.
- Dundes, A. (1965): Dundes, Alan, ed. *The Study of Folklore*. Englewood Cliffs (Nueva Jersey): Prentice-Hall, 1965.

- Dundes, A. (1980): Dundes, Alan. *Interpreting Folklore*. Bloomington (Indiana): Indiana University Press, 1980.
- Dundes, A. (1981): Dundes, Alan. "Life is Like a Chicken-coop Ladder: A Study of German National Character through Folklore", *Journal of Psychoanalytic Anthropology* 4 (1981): 265-364.
- Dundes, A. (1984): Dundes, Alan, ed. *Sacred Narrative: Readings in the Theory of Myth*. Berkeley: University of California Press, 1984.
- Dundes, A. (1993): Dundes, Alan. *Folklore Matters*. Tennessee: University of Tennessee Press, 1993.
- Dundes, A. (1999): Dundes, Alan, ed. *International Folkloristics: Classic Contributions by the Fathers of Folklore*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, 1999.
- Dundes, A. (2005): Dundes, Alan, ed. *Folklore: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. 4 tomos. Londres y Nueva York: Routledge, 2005.
- Ellis, B. (1983): Ellis, Bill. "De Legendis Urbis: Modern Legends in Ancient Rome", *Journal of American Folklore* 96 (1983):200-208.
- Evans, D. (1977): Evans, David. "The Toast in Context", *Journal of American Folklore* 90 (1977): 129-148.
- Evans, D. (1978): Evans, David. "Fieldwork with Blues Singers: The Unintentionally Induced Natural Context", *Southern Folklore Quarterly* 42 (1978): 9-16.
- Fine y Rosnow (1976): Fine, Gary Alan y Ralph L. Rosnow. *Rumors and Gossip: The Social Psychology of Hearsay*. Nueva York: Elsevier, 1976.
- Fine, G. (1983): Fine, Gary Alan. *Shared Fantasy: Role Playing Games as Social Worlds*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- Fried y Leach (1949): Fried, Jerome y Maria Leach. *Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend*, 2 tomos. Nueva York: Funk y Wagnalls, 1949-1950.
- Georges y Jones (1980): Georges, Robert A., y Michael Owen Jones. *People Studying People: The Human Element in Fieldwork*. Berkeley (California): University of California Press, 1980.
- Georges y Jones (1995): Georges, Robert A. y Michael Owen Jones, *Folkloristics: An Introduction*. Bloomington (Indiana): 1995.
- Georges, R. (1969a): Georges, Robert. "Toward an Understanding of Story-Telling Events", *Journal of American Folklore*. 82 (1969): 314-328.
- Georges, R. (1969b): Georges, Robert. "The Relevance of Models for Analyses of Traditional Play Activities" *Souther Folklore Quarterly* 33 (1969): 1-23.
- Glassie, H. (1975): Glassie, Henry. *Folk Housing in Middle Virginia: A Structural Analysis of Historic Artifacts*. Knoxville: University of Tennessee Press, 1975.
- Glassie, H. (1982): Glassie, Henry. *Passing the Time in Ballymenone: Culture and History of an Ulster Community*. Publications of the American Folklore Society, New Series 4, Philadelphia y Dublín: University of Pennsylvania Press y O'Brien Press, 1982. Otras ediciones: Bloomington: Indiana University Press, 1995 y 1998.
- Glassie, H. (1985): Glassie, Henry. *Irish Folktales*. Nueva York: Pantheon Press, 1985. Impreso también como *The Penguin Book of Irish Folktales*, *The Penguin Book of Irish Folktales*. Londres: Penguin Books, 1985, 1993, 1997 y 2000.
- Glassie, H. (1993): Glassie, Henry. *Turkish Traditional Art Today*. Turkish Studies Series, XI. Bloomington y Ankara: Indiana University Press y Ministerio de Cultura de la República Turca, 1993. Otras Ediciones: 1994, 1995 y 2002.
- Glassie, H. (2000a): Glassie, Henry. *Art and Life in Bangladesh*. Bloomington: Indiana University Press, 1997. Publicado también como *Traditional Art of Dhaka*. Dhaka (Bangladesh): Bangla Academy, 2000.
- Glassie, H. (2000b): Glassie, Henry. *Vernacular Architecture*. Bloomington y Philadelphia: Indiana University Press y Material Culture, 2000.
- Goldberg, C. (1984): Goldberg, Christine. "The Historic-Geographic Method: Past and Future", *Journal of Folklore Research* 21 (1984): 1-18.

- Goldberg, C. (1997): Goldberg, Christine. *The Tale of the Three Oranges*. Folklore Fellows Communications 263. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia (Academia Scientiarum Fennica), 1997.
- Goldstein, K. (1964): Goldstein, Kenneth S. *A Guide for Field Workers in Folklore. Memoirs of the American Folklore Society*, tomo LII (1964). Hatboro (Pennsylvania): American Folklore Society, 1964.
- Goldstein, K. (1972): Goldstein, Kenneth S. "On the Application of Concepts of Active and Inactive Traditions", *Toward New Perspectives in Folklore*, Américo Paredes y Richard Bauman, eds. Austin y Londres, University of Texas Press, 1972: 62-67.
- Goodwin, J. (1989): Goodwin, Joseph P. *More Man Than You'll Ever Be: Gay Folklore and Acculturation in Middle America*. Indianapolis: Indiana University Press, 1989.
- Hafstein, V. (2000): Hafstein, Valdimar Tr. "Biological Metaphors in Folklore Theory: An Essay in the History of Ideas", sección "Folk Organism: Enlightenment and Romanticism". Abril de 2000. <www.hanko.uio.no/planses/Valdimar.html>. Acceso: 18 de junio de 2002.
- Hall, E. (1966): Hall, Edward Twitchell. *The Hidden Dimension*. Garden City (Nueva York): Doubleday, 1966.
- Hymes, D. (1964): Hymes, Dell. *Language, Culture and Society*. Nueva York: Harper Row, 1964.
- Hymes, D. (1965): Hymes, Dell. *The Use of Computers in Anthropology*. La Haya: Mouton, 1965.
- Hymes, D. (1971): Hymes, Dell. *Pidginization and Creolization of*. Cambridge: Cambridge University Press, 1971.
- Hymes, D. (1972): Hymes, Dell. "The Contribution of Folklore to Sociolinguistic Research", *Toward New Perspectives in Folklore*, Américo Paredes y Richard Bauman, eds. Austin y Londres: University of Texas Press, 1972: 42-50.
- Jackson, B. (1987): Jackson, Bruce. *Fieldwork*. Urbana (Illinois): University of Illinois Press, 1987.
- Jackson, B. (1990): Jackson, Bruce. "The Perfect Informant", *Journal of American Folklore* 103 (1990): 400-416.
- Jansen, W. (1965): Jansen, W. M. Hugh. "The esoteric-exoteric Factor in Folklore", *The Study of Folklore*. Alan Dundes, ed. Englewood Cliffs (Nueva Jersey): Prentice Hall, 1965: 44-51.
- Joyner C. (1979): Joyner Charles W. "Oral History as Communicative Event", *Oral History Review* 7 (1979): 47-52.
- Joyner C. (1984): Joyner Charles W. *Down by the Riverside: A South Carolina Slave Community*. Urbana y Chicago: University of Illinois Press, 1984.
- Joyner C. (1999): Joyner Charles W. *Shared Traditions: Southern History and Folk Culture*. Urbana y Chicago: University of Illinois Press, 1999.
- Klein, B. (1997): Klein, Barbro. "Folklore" *Folklore: An Encyclopedia of Beliefs, Customs, Tales, Music and Art*, Green, Thomas A., ed. Santa Barbara (California): ABC-CLIO, 1997: 331-337.
- Lüthi, M. (1982): Lüthi, Max. *The European Folktale: Form and Nature*. J. D. Niles, trad. Philadelphia (Pennsylvania): 1982.
- Mechling, J. (1986): Mechling, Jay. "Children's Folklore", *Folk Groups and Folklore Genres: An Introduction*. Elliott Oring, ed. Logan (Utah): Utah State University Press, 1986: 91-120.
- Morreall, J. (1983): Morreall, John. *Taking Laughter Seriously*. Albany (Nueva York): State University of New York Press, 1983
- Muñiz, L. (1996): Muñiz, Luis. "Humor and Aesthetics of Foolishness", *Akademicheskije Tetradj*, 2 (1996): 40-44.
- Oring, E. (1984a): Oring, Elliott. *The Jokes of Sigmund Freud: A Study in Humor and Jewish Identity*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1984.
- Oring, E. (1984b): Oring, Elliott. *Humor and the Individual*. Los Ángeles: California Folklore Society, 1984.

- Oring, E. (1987): Oring, Elliot. "Jokes and the Discourse on Disaster", *Journal of American Folklore* 100 (1987): 276-286.
- Oring, E. (1989): Oring, Elliott, ed. *Folk Groups and Folklore Genres: A Reader*. Logan: Utah State University Press, 1989. Original: 1986.
- Oring, E. (2003): Oring, Elliott. *Engaging Humor*. Urbana: University of Illinois Press, 2003.
- Paredes y Bauman (1972): Paredes, Américo y Richard Bauman. *Toward New Perspectives in Folklore*. Austin (Texas) y Londres: University of Texas Press, 1972.
- Polanyi, L. (1982): Polanyi, Livia. "Literary Complexity in Everyday Storytelling", *Spoken and Written Language: Exploring Orality and Literacy*. Deborah Tannen, ed. *Advances in Discourse Processes* 9. Norwood: Ablex, 1982: 155-70.
- Seeger, C. (1962): Seeger, Charles "Who Owns Folklore? –A Rejoinder", *Western Folklore* 21 (1962): 93-102.
- Some Definitions (2004): "Some Definitions of Folklore". Buffalo State University. <faculty.buffalostate.edu /fishlm/ant144/folkdef.htm>. Acceso: 10 de febrero de 2004.
- Toelken, B. (1995): Toelken, Barre. *Morning Dew and Roses: Nuance, Metaphor, and Meaning in Folksongs*. Urbana y Chicago: University of Illinois Press, 1995.
- Toelken, B. (1996): Toelken, Barre. *The Dynamics of Folklore*. Edición corregida y aumentada. Logan (Utah): Utah State University Press, 1996. Primera edición: Boston (Massachussets): Houghton Mifflin Company, 1979.
- Wolf-Knuts, U. (1999): Wolf-Knuts, Ulrika. "On the history of comparison in folklore studies". Norden og Nordiske Fagtradisjoner. Universitetet I Oslo. Trabajo leído en la sesión "Thick Corpus" de la Folklore Fellows' Summer School, 1999. <www.hanko.uio.no/planses /Ulrika.html>. Acceso: 27 de junio de 2005.
- Zumwalt, R. (1988): Zumwalt, Rosemary Lévy. *American Folklore Scholarship: A Dialogue of Dissent*. Bloomington (Indiana): Indiana University Press, 1988.