



DUPEY, Ana María. “La estética en la constitución de las identidades folklóricas en el discurso de los folkloristas. El caso de la actuación del hula en la construcción de la identidad de los hawaianos”. *Culturas Populares. Revista Electrónica* 5 (julio-diciembre 2007), 19pp.
<http://www.culturaspopulares.org/textos5/articulos/dupey.pdf>

ISSN: 1886-5623

Recibido: 20/01/08 Aceptado: 27/02/08

LA ESTÉTICA EN LA CONSTITUCIÓN DE LAS IDENTIDADES FOLKLÓRICAS EN EL DISCURSO DE LOS FOLKLORISTAS. EL CASO DE LA ACTUACIÓN DEL HULA EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD DE LOS HAWAIANOS.

ANA MARÍA DUPEY

Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano
Sección Folklore.
Instituto de Ciencias Antropológicas Universidad de Buenos Aires

Resumen

El artículo trata sobre el papel de la estética en la constitución de la identidad folklórica. Se revisa esta relación en los discursos de los folkloristas clásicos. Se contrastan estas perspectivas con las actuales tendencias de los estudios folklóricos centrados en la performance. A continuación se explora el aporte de la actuación folklórica en el estudio del hula en Hawaii, como práctica en la que los hawaianos se constituyen como un grupo minoritario en su tierra natal.

Palabras clave: folklore, actuación, estética, identidad hawaiana, hula.

Abstract

The article deals with the role of the esthetics in the constitution of the folk identity. This relation is revisited in the classic folklorists' discourses. These perspectives are studied in relation with the current tendencies of the folklore studies centred on the performance. Next, it is explored the study of the performance of the hula in Hawaii as a practice in which the hawaiians are constituted as a minority group in his native ground.

Keywords: *folklore, performance, esthetics, hawaiian identity, hula.*

Introducción

Desde el sentido común se aplica el rótulo “arte folklórico” a manifestaciones tan diversas y heterogéneas que oscilan entre una festividad que conmemora el Año Nuevo chino realizada en la ciudad de Buenos Aires hasta la Opera Pampa que se representa en el predio de la Sociedad Rural Argentina en el barrio de Palermo de la misma ciudad, una artesanía industrial que evoca diseños y juguetes del pasado y los tradicionales juegos de hilos. De este modo, se agrupan bajo el rótulo del arte folklórico las formas y géneros más diversos, difundidos a través de distintos canales (verbal cara a cara, radio, televisión, videos y DVD, etc.) o que se realizan en

contextos sociales tan variados como una celebración familiar o comunitaria, o un escenario de espectáculos para turistas. Por su parte, los folkloristas tradicionalmente si bien han reconocido el papel de la estética en la construcción de las identidades folklóricas, en general, se han concentrado en el estudio de algún género: epopeya, payada, artesanía, leyenda, abordando sus características compositivas y estilísticas distintivas. Pocos estudios encaraban las complejas relaciones de la estética y el folklore en forma más amplia, que el mero análisis de un género artístico, y la mayoría ni siquiera las explicita manteniéndolas difusas.

La presente exposición se propone explorar el papel que ha jugado y juega la estética en la construcción de la alteridad de la que da cuenta el Folklore.

Revisitando posturas clásicas del Folklore. La estética de las identidades premodernas.

En el momento fundacional de la disciplina (fines siglo XIX), los folkloristas influenciados por un pensamiento evolucionista que impregnaba y era impregnado por la Modernidad, caracterizan a las manifestaciones folklóricas como tradicionales (porque en ellas se hace prevalecer el pasado frente al presente), anacrónicas –son desgajadas de la actualidad–, primariamente orales –se resalta el predominio del uso de un canal de transmisión blando como la comunicación verbal interpersonal– y rústicas por hallarse vinculadas al trabajo corporal y manual del campesino. Además de colectivas (creadas y recreadas en forma compartida por todos los miembros de la comunidad) y vernáculos arraigadas a la tierra. La rusticidad y la marca telúrica rural, en particular, se constituían en señas de la estética de las manifestaciones folklóricas. Estética que no solo confirmaban el atraso y la premodernidad de los grupos folk sino que, por contraste, afirmaban las características de sofisticación, innovación, originalidad, relevancia del autor individual del arte de la sociedad moderna. De este modo, los rasgos estilísticos de las manifestaciones folklóricas asociadas con la rusticidad y remisión a un tiempo pasado, además de arraigo a lo telúrico se tornaban en evidencia distintiva del grupo folk –premoderno– que las realizaba.

Pero si los folkloristas imbuidos del evolucionismo subsumen las estéticas de las manifestaciones folklóricas a la caracterización de éstas como atrasadas y premodernas, quienes se hallan dentro de las tendencias del romanticismo afirman la positividad de la estética de las manifestaciones folklóricas por su inspiración genuina en lo telúrico

resultado de la ancestral relación del campesino con su tierra. Afirmando de este modo la autoctonía de las manifestaciones folklóricas y sus estéticas inspiradas en el valor asignado a la naturaleza y a la vida rural. Estética que fue aplicada para desarrollar un efecto de sentimentalización –nostalgia– hacia ese estilo de vida. Estilo de vida que se aplicó políticamente a la construcción del *volkgeist* –carácter nacional– en la formación de los estados naciones modernos y en su construcción como comunidades imaginadas. Así lo ilustra la rica iconografía campesina que se exhiben en los museos como expresión de identidades nacionales.

Para las posturas románticas la particularidad de los diseños decorativos, las materias primas locales empleadas, la funcionalidad acorde a las necesidades de la actividad de quienes se desenvuelven en contacto directo con la naturaleza intervendrían en la conformación de una estética distintiva del folklore por su arraigo a la tierra – autoctonía– y por ser representativa de un estilo de vida social rural en retirada. Así objetos tan variados como bateas, veletas, catres, materas, incluso viviendas han sido presentados como arte vernáculo o folk.

Las expresiones estéticas folklóricas desde la perspectiva de los evolucionistas son emplazadas en el campo de las artes menores –como las artesanías– (porque no alcanzaban a ser un arte mayor, marcando su subordinación, o son consideradas como fantasías (cuando se refieren a los cuentos, cantos y juegos) o ingenios populares (si se trata de refranes, adivinanzas, modismos, burlas) como las discrimina Albert Nutt¹ Son consideradas un puente entre el arte primitivo y el moderno. En cambio, la postura romántica, asume al arte folklórico como la expresión más genuina del espíritu colectivo del folk y de la nación. A pesar de presentar estas distinciones, los folkloristas no explicitaban con qué idea de estética operaban, manteniéndola difusa. Pero ello en modo alguno le restó a las formas artísticas capacidad para representar la identidad del grupo folk como premoderno ya sea localizado exclusivamente en ámbitos rurales como lo hacen William J. Thoms y G. Laurence Gomme² o ampliándolo a los medios industriales y urbanos y a otros sectores sociales, como lo hace Saintyves al sostener la vigencia del folklore no sólo “entre los obreros más incultos, como los peones y los ganapanes, sino también entre los obreros especializados, los capataces medio

¹ En: Vega, 1970, pp. 56.

² En: Vega, 1970, pp. 34.

*burgueses” que habitaban las ciudades”*³ Por su parte, André Varagnac expande el folklóre aún más y *“lo refiere a los burgueses y profesionales”*⁴.

A pesar de la importante contribución de la dimensión estética para calificar los materiales que recolectaban como folklóricos pocos autores en las clasificaciones de los mismos incluyen un acápite referido a la estética como lo hace Pierre Saintyves cuando incorpora *“las artes populares y la literatura popular”* bajo el rótulo Estética en la sección Vida Espiritual⁵ Todas estas posturas teóricas asumen la estética como una cualidad intrínseca de determinados ítems folklóricos que definen a sus portadores como grupo folk.

Las perspectivas del Folklore centradas en la actuación de la comunicación artística.

Si bien los precusores estudios de Milman Parry y Albert Lord sobre *“los poetas épicos yugoslavos... hicieron surgir el interés en los procesos que involucra la transmisión de la cultura expresiva”*⁶ porque se abocaron al conocimiento de la composición oral formulística y al análisis del aprendizaje de los poetas jóvenes, así como también la indagación sobre las predilecciones individuales y los estilos de los diferentes poetas, recién con los aportes de la Sociolingüística, de la Etnografía de la Comunicación y de la Performance o Actuación se pone énfasis en el valor de la poética en la comunicación de las manifestaciones folklórica entre el intérprete y su audiencia y su papel en la construcción de la realidad social y en los procesos de adscripción identitaria. Como señalan Richard Bauman y Charles Briggs⁷ los estudios centrados en la actuación del folklóre posibilitaron acceder a cómo se aplican recursos estilísticos y significados situados en contextos comunicacionales específicos de un grupo social. Pero, también, cómo éstos son evaluados y valorados por quienes participan del proceso comunicativo y cómo se relacionan con un contexto sociocultural y político económico más amplio. De este modo, la estética folklórica no está referida a la premodernidad o al carácter vernáculo del espíritu colectivo del folk que crea el ítem folk, ni a los rasgos formales intrínsecos del ítem folklórico, ni se circunscribe exclusivamente al trabajo del

³ En: Vega, 1970, pp. 37-38.

⁴ En: Vega, p. 39.

⁵ En: Vega, 1970, p. 65.

⁶ En Bendix, 2000, p. 269.

⁷ En: Bauman y Briggs, 2000, pp. 1-27.

intérprete sino que se considera la actuación de la comunicación artística que se trama entre quienes participan de la misma.

De este modo lo estético, ya no es una cualidad intrínseca de un conjunto de ítems folklóricos como las artesanías, la poesía, la danza o la música, sino que es una convención artística especial que sobre determinadas manifestaciones posee el grupo y que al actuarlas afirma un sentido de pertenencia y de auto reconocimiento grupal. Se habla de una comunicación artística porque lo significativo no es lo que denota la expresión sino lo que ésta connota para el grupo. Esta particular apreciación puede residir en los aspectos formales de la manifestación folklórica o en su peculiaridad semántica que se distancia o suspende el referente convencional / literal con el que se lo relaciona o en los marcos contextuales específicos en los que agentes competentes y responsables pueden comunicar dicha manifestación. Quiénes participan de estas apreciaciones particulares no sólo poseen una competencia comunicativa en común sino que comparten cómo conciben al mundo y a sí mismos.

Desde estas perspectivas de la actuación, la estética no es relegada al plano de la creación subjetiva y de la mera elaboración formal sino que se la inscribe en un proceso cognitivo, expresivo, social y político.

La actuación de hula y la construcción social de la identidad de los hawaianos en los contextos coloniales, nacional e internacional.

Hula refiere a un complejo multisemiótico que involucra danza, dramatizaciones, música, canto (*mele*) que relatan historias vinculadas con la cosmovisión de los nativos de Hawaii. Es un género vinculado con la conformación de la identidad hawaiana. Se diferencian los hula tradicionales llamados '*kahiko*' de los que se desarrollaron posteriormente al ingreso del blanco en la isla, los '*auna*'. En todos los casos para actuar hula hay que haber adquirido competencia bajo la orientación de un maestro: *kumu hula* (instructor del corazón, la mente, el cuerpo y el espíritu en la danza). Los hula de tipo antiguo hacen referencia a las historias de la creación de la tierra de Hawaii, la mitología, la genealogía de la realeza y de otros acontecimientos o personas relevantes. Uno de los hulas sagrados es dedicado a Pele la diosa del fuego. Ella modela la tierra de Hawaii produciendo erupciones volcánicas cuya lava al encontrarse con el mar extiende el territorio de la isla. De acuerdo a las tradiciones, fue una de las primeras deidades que se asentó en la isla fijando su residencia en el cráter del volcán Kilauea (en

la actualidad forma parte del Parque Nacional de Volcanes de Hawaii). En el pasado se actuaban hulas no solo como rituales sagrados sino para homenajear a un miembro de la realeza o visitante ilustre. A través de Hula se ha mantenido la historia oral del pueblo y las genealogías de las familias.



Foto 1. Actuación de Hula en los jardines del Palacio Iolani (residencia oficial del Rey Kalakaua y la reina Liliuokalani) en el aniversario de la coronación en 1886

Fuente: <http://www.hawaiihistory.com/index.cfm?frompage=1&StartRow=49&fuseaction=ig%2Epage&pageid=593&categoryid=320&pagelayout=&maxrows=12>

Con la llegada de los blancos, en particular de los misioneros protestantes en 1820, se prohíbe el Hula por asociarlo con una práctica lasciva y demoníaca. Sin embargo, la práctica continuó en forma clandestina en el ámbito rural, lejos de la mirada de los predicadores. Por lo que pasa a ser una práctica oculta. Debido a la persistencia de la práctica se emite una primera ley escrita en 1840 prohibiendo su presentación en espacios públicos y en 1851 se institucionaliza una norma por la que los shows públicos teatrales, ecuestres o cualquier otra exhibición –incluyendo la actuación del hula– por los que se abone una entrada deberán tener una licencia y si no la tuvieran los responsables debían abonar una multa o serían arrestados. Pero los misioneros insistían en que estas danzas no solo quitaban mano de obra a las plantaciones con las que se habían beneficiado muchos de los extranjeros (los llamados barones de la caña de azúcar) que se asentaron en la isla sino que distraían a los nativos de los servicios religiosos.



Foto 2. Plantaciones de caña de azúcar-1860s. Fuente <http://starbulletin.com/1999/09/03/news/story6.html>

Noenoe Silva ha demostrado⁸ que al menos seis casos tuvieron lugar en las cortes de justicia en los que se criminalizaba la actuación del hula en casas de familias por considerárselos espectáculos dado que los participantes daban a los parientes anfitriones dinero para ayudar a realizar el evento. Incluso hasta el año 1872 se registran arrestos de personas por promover, tolerar y participar en un hula hawaiano. Los acusados se defendieron alegando que la sesión de hula se realizó en una casa privada. Finalmente, un testigo confirmó que el hula se había efectuado por el cumpleaños de un niño, y que el dinero dado era en calidad de obsequio para el homenajeado, por lo que se liberaron a los acusados.

Recién en 1876 esta situación se va a revertir, cuando el rey de Hawaii David Kalakaua, llamado el Monarca Alegre (1836-1891) produce el denominado Renacimiento hawaiano.

⁸ Hula's Outlaw past. Honolulu StarBulletin Vol. 11, Issue 106 - Sunday, April 16, 2006.



Foto 3. Retrato del Rey David Kalakaua gobernó entre 1874 y 1891 Fuente http://es.wikipedia.org/wiki/Historia_de_Haw%C3%A1i

Cuando asume no solo hace su proclama en (*‘Ōlelo Hawai‘i*) el idioma de los hawaianos sino que reinstala la práctica de hula trayendo a expertos de las zonas rurales para su recuperación y generando una nueva forma estética, el *hula ku‘i* (ku‘i significa "combinar lo viejo y lo nuevo") para la cual ya no se aplicarán los instrumentos sagrados como el *pahu*. Asimismo, se fueron modificando las vestimentas, los gestos y se incorporaron instrumentos no tradicionales ukelele, guitarra, guitarra con cuerdas metálicas y, posteriormente, el bajo.



Foto 4 . Jóvenes intérpretes de hula con ukelele Fuente: <http://www.geocities.com/~ukulele/history.html>

A partir de entonces como afirma Howard Becker “las convenciones artísticas dictan los materiales que se emplearán, los patrones formales, las ideas y experiencias que se desean corporizar, cómo se combinarán entre sí, y las dimensiones de lo que se

desea producir, pero éstos serán negociados cuando se comunican en la actuación (performance)”⁹. Los escenarios en que se actúa el hula van a ir cambiando y los ideales estéticos también.

A fines del siglo XIX y principios del XX se expande el Hula fuera de las islas. En la World Columbian Exposition realizada en Chicago en 1893 en el sector de recreaciones y entretenimientos exóticos se presenta al volcán Kilauea, con un edificio ortogonal y sobre el portal la figura de Pele, presentada como la diosa de la vida de los hawaianos. El volcán era iluminado y con juegos de pirotecnia se imitaba la lava emanando y con la detonación de bombas se replicaban las erupciones. Jeanie Kapahukula presenta con su grupo la actuación del hula acompañada por un coro de músicos caracterizado como Kanak (nativos). Luego lo difunde en una gira que realiza por Europa y Rusia.



Foto 5. Pabellón dedicado a Hawaii en la World Columbus Exposition en Chicago 1893. Fuente <http://columbus.gl.iit.edu/>

A partir de 1920 Hawaií se convierte en el paraíso tropical del turismo internacional y la actuación del hula se torna en un objeto de consumo de lo exótico.

⁹ En: Finnegan, 1979, p. 88.

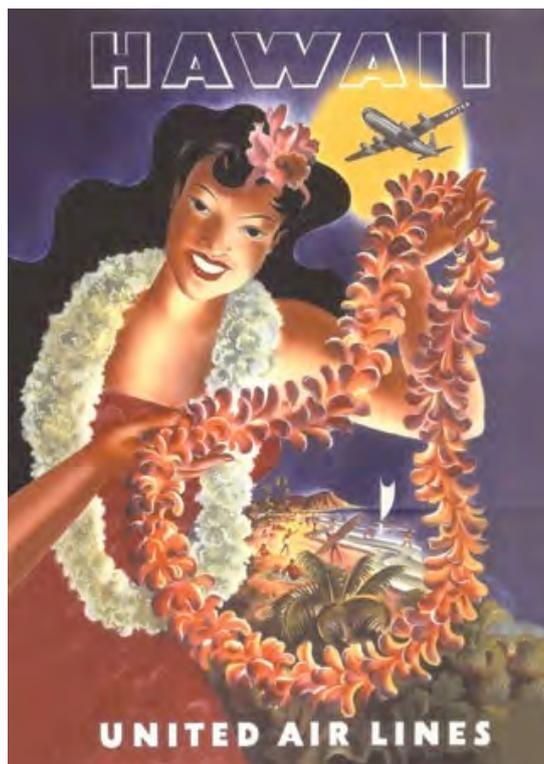


Foto 6. Afiche de empresas aéreas que trasladaban los turistas a las islas de Hawaii
Fuente: http://www.allposters.com/-sp/Hawaii-United-Air-lines-Posters_i2037835_.htm

Se actuaba en los shows de los hoteles para los turistas.

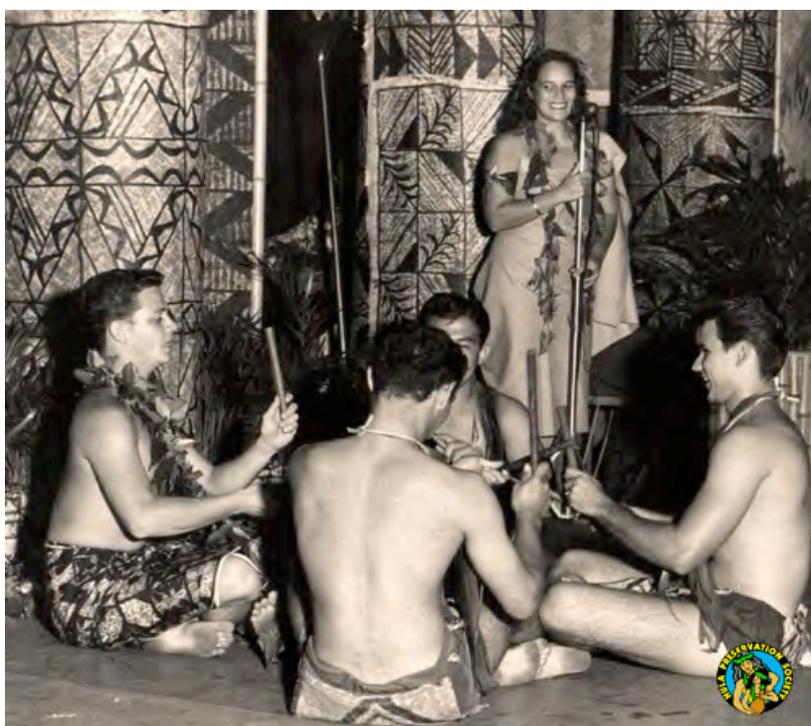


Foto 7. Hula se actúa en los night club de los hoteles de Hawaii (1950) Fuente:
<http://www.hulapreservation.org/hulatype.asp?ID=9>

A partir de 1937 se desarrolla el Kodak Hula Show (el montaje de escenarios nativos con bailarinas de hula, para que los turistas fueran fotografiados y llevaran un testimonio de haber estado en Hawaii).



Foto 8. Kodak Hula Show creado por Fritz Herman. En 1937 Fuente:
<http://travel.webshots.com/photo/2326863860035293091wGyKZd>

Asimismo, la industria del cine va explotar dicha manifestación. Se realizan películas en las que las actrices de Hollywood, como lo hiciera Clara Bow (1905-1965) en 1927, difundían la danza¹⁰.

¹⁰ Entre otras películas merecen destacarse *Bird of Paradise* (1932) con Dolores Del Rio; *Waikiki Wedding* (1937) con Bing Crosby; *Pagan Love Song* (1950) con Esther Williams; *From Here to Eternity* (1953); *South Pacific* (1958); *Blue Hawai'i* con Elvis Presley (1961); y *Donovan's Reef* (1963) con John Wayne.



Foto 9. La actriz Clara Bow en el film Hula (1927) Fuente:
<http://www.flixster.com/movie/hula/photos>

Las concesiones a las audiencias no hawaianas incluían líricas y cantos en inglés, una menor gestualidad y el agregado de sex appeal enfatizando movimientos. Los trajes que usaban las bailarinas se renuevan con polleras de celofán y seductores sarongs de satén. En estas representaciones las danzas hula son recontextualizadas en un ámbito diferente al tradicional y una vez más el hula antiguo se mantendrá en los círculos privados.

Al mismo tiempo que el hula es objeto de explotación como mercancía. Se perseguía a los nativos en relación con su uso en contextos políticos. En los años 40 la Comisión de Servicios Civil Territorial prohibió a los empleados municipales y del territorio bailar, cantar o interpretar música de hula en las campañas electorales porque se estimaba que poseía un poder persuasivo equivalente a arengas verbales de apoyo a los candidatos políticos¹¹. Incitaciones que se consideraban ilegales¹².

¹¹ El Honolulu Starbulletin en 2007/4/10.

¹² Start Bulletin Vol. 12, Issue 100 - Tuesday, April 10, 2007.

En las décadas de los 70 se produce un nuevo Renacimiento hawaiano. La población joven de origen hawaiano inicia las denuncias sobre la situación de marginalidad en la que había sido emplazada debido al colonialismo, primero de los misioneros por el que perdieron su lengua y tradiciones y, posteriormente, por el ejército americano. La instalación y expansión de las bases norteamericanas han ido eliminando las aldeas y apropiándose de sus tierras. En la actualidad, los hawaianos denuncian que más de la mitad de las tierras vendidas o arrendadas al ejército por parte del estado les pertenecen, por legítimo derecho.

El Renacimiento llevó a una militancia entre los jóvenes expresada entre otras expresiones en el Hula y la organización de instituciones para su promoción: la *Hawaiian Music Foundation*, la *Hula Preservation Society* y el *Merrie Monarch Festival*.

La Sociedad de Preservación de Hula se va abocar a recuperar la historia oral a través de los relatos de los ancianos en relación con los tipos de hula. De este modo, se llevó a cabo un registro de los tipos tradicionales o antiguos de Hula. Identificándose los siguientes diez tipos.

- *Hula 'Ili' ili (el Baile con guijarros modelados por el agua).*
- *Hula 'la O' opa (el Baile como la persona coja).*
- *Hula `Ütili (el Baile con el hilado del traqueteo de calabaza).*
- *Hula Ali ` (el Baile para el jefe o el monarca).*
- *Hula Ipu (el Baile con la calabaza hueca).*
- *Hula la K ä 'estiro' estiran (el Baile con tubos de bambú).*
- *Hula Ka `yo (el baile de Entrada) Hula Ki `yo (el Baile con/como una imagen).*
- *Hula al Papá Hehi un mí Kāla ` au (Treadleboard baila con palos de la mano).*
- *Hula Pele (el Baile para Pele y la familia).*
- *Hula Pua `un (el Baile de Cerdo) y*
- *Hula Wahi Pana (el Baile para sitios legendarios o históricos).*

Para cada tipo de hula se detallan la posición del cuerpo, qué instrumentos musicales se emplean, si se puede interpretar para entretenimiento o no, y el tipo de canto que lo acompaña en cada caso. Es decir que se pauta el tipo de Hula tradicional aunque el estilo puede variar.

Otras de las instituciones que afirma el hula como instancias en la que se representa e interpreta la identidad de los hawaianos es el Merrie Monarch Festival (su nombre es en homenaje al rey David Kalakahua) en el que grupos pertenecientes a

diferentes escuelas presentan el hula, pero ahora con un carácter competitivo. La actuación se realiza de cara al público y es sometida a una evaluación en la que se aplican distintos criterios, según grupos edad, género y tipo de hula a interpretar.



Foto 10. Convocatoria del Merrie Monarch Festival 2007 en Hilo Hawaii. Fuente: <http://www.merriemonarchfestival.org/>

El origen del festival se remonta a los años 60, cuando Helen Hale –responsable del municipio de Hawaii– acordó brindar apoyo a la idea de los *kumu hula*, George Na'Ope and Gene Wilhelm, para realizar un encuentro de Hula. En 1968 se inicia el "Merrie Monarch Festival" para celebrar las formas culturales sagradas de los hawaianos y en 1971 se torna en un festival competitivo. Grupos de escuelas, *halus*, participan atrayendo cientos de espectadores. En los primeros años solo actúan mujeres pero a partir de 1976 participan los varones ampliando la audiencia.



Foto 11. Actuación de hula en el Merrie Monarch Festival. Fuente <http://www.deephawaii.com/hula.htm>

En la actualidad los hombres *kane* y las mujeres *wahine* o danzan *kahiko* los tipos antiguos o danzan *auana* si realizan cambios para adaptarse a los tiempos. Los integrantes de las distintas escuelas de hula , *halus*, antes de actuar realizan peregrinaciones al hogar de Pele y purificaciones propiciatorias para su actuación en el festival.

La actuación del hula conecta el presente con el pasado, su estética genera una empatía entre los receptores cohesionándolos y poniendo de manifiesto su identidad distintiva como minoría étnica en su tierra natal. Al focalizar, como se ha hecho en esta presentación en la dialéctica entre el arte y la vida social ya no solo se toma en consideración la reproducción de las convenciones artísticas del grupo folk sino también, sus innovaciones y transformaciones.

La actuación de hula se viene llevando a cabo en los más diversos escenarios locales. Desde una casa de familia, en el festival antes mencionado o en los parques nacionales cerca de los lugares sagrados, presentando una variedad estética de estilos dentro de los tipos.



Foto 12 Hula en el Parque Nacional de los Volcanes en Hawaii. Fuente: <http://es.wikipedia.org/wiki/Hula#Instrumentos>

A fines del siglo XX, hula alcanza un reconocimiento nacional dentro de EEUU, cuando en 1989 en el marco del Smithsonian Folklife Festival se lo presenta en Washington, centro político de la nación, en la que los hawaianos constituyen una minoría subordinada.



Foto 13. Presentación de Hula en el Smithsonian Folklife Festival 1989 Washington USA
Fuente <http://www.folklife.si.edu/center/festival.html>

Pero, además, se despliega en nuevos contextos simbólicos significativos. Como cuando la delegación hawaiana durante la ceremonia de beatificación del Padre Damián

de Veuster –a quien los hawaianos reconocen por su obra en el leprosario ubicado en la isla Molokai– actuó el hula ante la autoridad máxima de la Iglesia Católica Apostólica, el Papa Juan Pablo II¹³. O se incorpora la danza hula en la liturgia católica. Con fecha del 9 de enero de 1999 una nota aparecida en NandoNet (un servicio electrónico de noticias), se sostiene que: “Ahora, el baile [hula] es realizado durante todos los tipos de servicios de la iglesia, incluyendo la Primera Comunión, bodas y entierros, tanto por hombres como por mujeres. Incluso fue actuado en la entronización de Francisco Di Lorenzo como el obispo de Honolulu por Juan Pablo II en 1994”. Recientemente, el hula ha sido reapropiado por grupos foráneos como es el caso de los japoneses que lo realizan con un propósito recreativo y como disciplina física.

Como hemos visto a lo largo de esta presentación el género hula plantea una estética en devenir que articula tradición e innovación. Sus diversas actuaciones no solo transmiten el manejo del arte del lenguaje que se efectiviza sino como a través de éste se va construyendo y reconstruyendo la realidad de la vida social de los hawaianos y sus identidades en los diversos contextos colonialistas, nacionales y transnacional en los que les ha tocado vivir. La actuación del género, también, ha sido y es una instancia social y simbólica de reflexibilidad y auto conocimiento particular que el grupo tiene de sí mismo y su cultura.



Foto 14 . Jóvenes interpretando **Hula con sus trajes nativos** en Honolulu publicada en 1899. Fuente De Olivares, José de, *Our islands and their people as seen with camera and pencil* (New York: N. D. Thompson, 1899-1900)

¹³ Llevada a cabo en Bruselas el 4 de junio de 1995. http://www.vatican.va/holy_father/john_paul_ii/homilies/1995/index_sp.htm

A modo de cierre

En esta exposición solo se ha tratado de poner de manifiesto qué lugar ha ocupado y ocupa la estética en la construcción de la identidad folk que han tratado de caracterizar los folkloristas. Identidad que evolucionistas y románticos han asumido exclusivamente en forma sustancialista basándose en la continuidad y la mismidad de un conjunto de rasgos diacríticos. Posturas que han sido adoptadas desde el sentido común al destacar la rusticidad, marca telúrica, simplicidad o autoctonía de la estética distintiva de la identidad folk. Por su parte, las actuales perspectivas refieren, también, a una identidad pero que no se afirma sobre un pretendido núcleo no cambiante sino como un proceso constante de producción y transformación de formas artísticas y significaciones abiertas que se realizan con los otros y que está hecha de experiencias distintas –canalizadas a través de procesos comunicativos artificiosos– que dialoga con la continuidad marcando sus discrepancias.

Bibliografía

- Abrahams, Roger (1968), “Introductory Remarks to a Rethorical Theory of Folklore”, *Journal of American Folklore*, 81:143-158.
- Bauman, Richard y Charles Briggs (2000), “Poética y ejecución como perspectivas críticas sobre el lenguaje y la vida social”, *Estudio sobre contexto I*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Serie Etnolingüística, pp. 1-27.
- Bendix, Regina (2000), “Desde el fakelore a la política de la cultura. Los contornos cambiantes del folklore americano”, *Performance, arte verbal y comunicación: Nuevas perspectivas en los estudios de folklore y cultura popular en USA*, comps. Sánchez Carretero, Cristina, y Dorothy Noyes, Oiartzun, ed. Sendoa, pp. 259-297.
- Finnegan, Ruth (1979), *Oral Poetry: Its nature, significance and social context*, Cambridge; Cambridge University Press.
- Maquet, Jacques (1986), *The Aesthetic Experience. An Anthropologist Looks at the Visual Arts*, Yale University Press.
- Oring, E. (1994), “The Arts, Artifacts and Artifices of Identity”, *Journal of American Folklore* 107:424: pp. 221-247.

Pocious, George (1995), "Art", *Journal of American Folklore* 108:430: pp. 413-431.

Vega Carlos (1970), *La ciencia del folklore*, Buenos Aires, Nova.