

XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires. Asociación Latinoamericana de Sociología, Buenos Aires, 2009.

Identidades nacionales ¿folclor o folclorismo? .

Eileen Karmy.

Cita:

Eileen Karmy (2009). *Identidades nacionales ¿folclor o folclorismo?.* XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires. Asociación Latinoamericana de Sociología, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-062/439>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Identidades nacionales ¿folclor o folclorismo?

Eileen Karmy

Magíster Musicología Universidad de Chile

eileenkarmyb@gmail.com

Introducción

En América Latina, las ideas vinculadas al concepto de folclor se han relacionado con el tema de las identidades locales (tanto nacional, regional, o cualquiera), especialmente a partir de finales del siglo XVIII y principios del XIX, en que los Estados nacionales se constituyen como generadores de identidad a través de la institucionalización y homogeneización de manifestaciones folclóricas dentro de un proyecto clasificatorio sobre la práctica de las mismas como representativas de una localidad (nación).

Entendiendo que la música constituye un mecanismo de construcción identitaria y de representación social, que a su vez puede reproducir y revelar discursos sociopolíticos que se hacen presentes en el discurso musical, resulta importante pensar el folclor desde la música.

El concepto de folclor, en Latinoamérica, fue heredado de una tradición europea, que consiste en el estudio y la enseñanza del saber (*lore*) de un pueblo o de una comunidad (*folke*)¹. Podemos entender al folclor como el estudio del comportamiento integral de una comunidad expresado funcionalmente en la práctica de bienes comunes². A lo largo del siglo XX, se agregaron connotaciones positivas a este concepto de folclor, tanto en función de la promoción de una identidad local (regional o nacional), como por la valoración o idealización de las formas de expresión folclóricas, considerando a este “saber popular” (lo folclórico) como auténtico, y por ello, mejor y mayormente considerado.

Lo folclórico puede manifestarse en distintos niveles, según su grado de autenticidad o mezcla: el folclor “original” o “auténtico” constituiría un primer nivel y a partir de él podemos encontrar una amplia gama de “grados de autenticidad”, en relación a la manera en que éstas sean utilizadas, en mayor o menor medida, en prácticas de difusión avalada por un trabajo tanto creativo como investigativo, o bien como un mero ingrediente inserto en producciones destinadas al mercado musical, sin un objetivo explícito de difusión folclórica, y sin perjuicio de que el elemento original pueda ser desterritorializado. Todos estos niveles de folclor dan cuenta de un imaginario que ha definido la localidad (nación, región) sobre sí misma³.

Un primer problema que encontramos respecto al concepto de folclor corresponde a que la manera en que una localidad define qué expresiones musicales representan su identidad, es ideológica, pues de una variedad inconmensurable de manifestaciones y tradiciones, se escoge sólo una (o algunas) dejando a las otras fuera. Estos procesos de decisión implican una homogeneización, tanto de las manifestaciones folclóricas, como de las identidades locales. Profundizaremos en ello más adelante.

Un segundo tipo de problema respecto a esta definición de folclor lo encontramos al tratar de aplicarlo a las expresiones folclóricas actuales, donde se ha acentuado la separación entre aquellas entendidas como más “puras” y sus lugares de origen; y donde el tema de las identidades se ha diversificado y complejizado. Podemos ver que esta manera de concebir el folclor entra en crisis y,

¹ Mendoza, Zoila. *Crear y sentir lo nuestro. Folclor e identidad regional y nacional en el Cuzco, siglo XX*, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006. P. 21.

² Spencer, Christian. *Folklore e idiomática: Violeta Parra y su doble pertenencia a la industria cultural*. Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, Bogotá, 2000. En www.hist.puc.cl P.5.

³ Grebe, María Ester. *Objeto, métodos y técnicas de investigación en etnomusicología: algunos problemas básicos*. En Revista Musical Chilena, XXX/133. Pp. 5-27, 1976.

por tanto, exige una revisión, una reconceptualización y un replanteamiento crítico respecto a su relación con la identidad.

Géneros folclóricos, construcciones ideológicas

Es necesario comprender que la definición de géneros folclóricos corresponde a categorías clasificatorias que han sido construidas a lo largo de la historia, que jerarquizan entre las semejanzas y las diferencias de las prácticas musicales, definiendo los géneros folclóricos, estableciendo fronteras entre lo ideológicamente aceptado como valorado en un género musical u otro.

Es importante también cuestionarse acerca de estas convenciones, pues el no hacerlo, conlleva al riesgo de invisibilizar los procesos históricos y políticos en que ciertas prácticas o manifestaciones folclóricas se constituyeron como el género musical representativo de la identidad de una localidad, lo que no sólo determina un marco de definición estético, sino que también un marco valorativo del género mismo.

En los procesos de definición de géneros folclóricos, y su relación con las identidades nacionales, ha habido procesos de homogeneización que han favorecido la semejanza por sobre la diferencia. Este proceso ha llevado a eliminar las diferencias estilísticas no deseables, especialmente relacionadas a factores étnicos, de género o de región. Por una parte, esto ha invisibilizado las formas folclóricas que no se ajustan al género definido como hegemónico, dejándolas al margen y considerándolas menos válidas. Por otra, cabe destacar, que en la definición genérica no sólo intervienen elementos de orden estético, sino que también (y sobre todo) intervienen elementos ideológicos, que determinan los modos sobre cómo se habla de ellos.

Es decir, los géneros folclóricos definidos como los válidos para representar a una localidad dan cuenta del imaginario con que esta misma localidad se (auto) define. Qué es lo que esta localidad quiere mostrar de si misma, qué es lo que considera válido o no en las manifestaciones folclóricas, qué es lo que quiere decir con estas expresiones, y por qué son marginados ciertos géneros folclóricos. Todas estas son preguntas pertinentes para pensar y analizar el fenómeno.

Es importante considerar estas definiciones sobre los géneros folclóricos como construcciones históricas y políticas (que resultan ideología), pues dan cuenta de una idea homogeneizada de una identidad local, como si esta identidad pudiera remitirse a una sola. Esta idea homogeneizadora es

excluyente. Para esto se hace necesario reconocer el carácter diverso de cada nación o localidad en la actualidad, lo que “implica, no sólo escuchar las múltiples narraciones musicales que nos componen, sino también las múltiples maneras como, desde la músicas, se establece una noción de pertenencia, de diferenciación entre un ‘nosotros’ y los otros.”⁴

De igual forma, es necesario reparar en el concepto de identidad para comprender el fenómeno en el contexto latinoamericano. La identidad también podemos entenderla como una construcción histórica y política, que supone cierta homogeneidad. Sin embargo, este concepto debe ser puesto en duda de la misma manera que el concepto de folclor, puesto que “lo latinoamericano” denota una construcción que supone una homogeneidad social, cultural y musical que en realidad no es tal.

Si bien es importante concebir una identidad latinoamericana como una sola cosa, fundamentalmente por el rol unificador del concepto, no hay que dejar de tener en cuenta que en la práctica, ésta se difumina en subidentidades que abarcan diferentes grados de territorialidad, puesto que sólo podemos problematizar teóricamente la identidad en relación con un “*otro*”. En este sentido, la dificultad para definir una identidad latinoamericana viene enraizada, entre otras cosas, por los procesos de construcción por los que pasa la identidad. Así, en nuestro continente, la conformación de “sujetos colectivos”, se ha relacionado a ciertas modalidades de representación de relaciones de identidad y de alteridad a Occidente.

Se ha tendido también a la constitución de “personalidades culturales” o “nacionales” donde se coordina la voluntad concertada de las instituciones políticas y las formaciones sociales. Así, los países se “inventan” sus propias “tradiciones nacionales”, las establecen y legitiman, y el folclor forma parte fundamental dentro de este juego.

Junto a esto, podemos decir que la relación entre identidad y alteridad se ha desarrollado de manera asimétrica en la historia latinoamericana, afirmando una identidad e imponiendo una condición. Es decir, que las maneras en que se ha definido identitariamente a nuestro continente ha tenido una dialéctica de inclusión y exclusión de valores que va en provecho de una identidad selectiva, que lleva a afirmar una unidad cultural que en la realidad es bastante discutible.

⁴ Ochoa, Ana María y Alejandra Gragniolini *Músicas en transición*, Colección Cuadernos de Nación, Bogotá: Ministerio de Cultura, 2002. P. 19.

Con todo esto, es que se hace necesario redefinir el concepto tradicional de folclor y la relación ingenua que se establece con la identidad. Este concepto de folclor es estático, mientras que las manifestaciones y prácticas folclóricas son móviles, transitan de una localidad a otra, de un momento temporal a otro.

De aquí surge el segundo problema, no podemos pensar en un concepto de folclor como algo estático, en un contexto como el actual donde hay un evidente y rápido traspaso de información entre una cultura (localidad) y otra, en que la tecnología permite fluidas y veloces comunicaciones entre distintos lugares del mundo, en que las músicas locales (géneros folclóricos) han entrado a un mercado discográfico y cultural.

Con los procesos de hibridación musical surgen conflictos entre tradición y creatividad dentro de los géneros musicales y las músicas locales, poniéndose en cuestión las músicas que se ubican en estas fronteras de los géneros definidos. Es decir, las músicas que quedan ubicadas en los límites entre un género y otro, entre una sonoridad y otra, entre tradición y creatividad, entran en una problematización respecto a su identidad, su origen, su autenticidad, y su representación de folclor o de folclorismo.

El folclor en un contexto globalizado

Como bien plantea Ana María Ochoa, “a medida que se ha acelerado el proceso de ingreso de las músicas locales al mercado musical, se ha agudizado el conflicto clasificatorio de dichas músicas.”⁵ Este conflicto da cuenta de dos desplazamientos simultáneos: por una parte, la acelerada relación entre tradición y cambio, a través de procesos de hibridación que desestabiliza la manera de definir las fronteras de los géneros folclóricos tradicionales, y por otra, el poder de la industria para afectar o determinar los paradigmas clasificatorios de las manifestaciones folclóricas y sus formas de circulación. El terreno de lo transnacional y lo intercultural han pasado a ocupar un lugar central en la definición actual de los géneros folclóricos y los géneros musicales en general.

Los procesos de hibridación y mezcla en las manifestaciones folclóricas confunden las categorías definidas tradicionalmente. Difuminan los límites de los géneros folclóricos, sin quedar claros los márgenes entre éstos y los géneros populares, y también entre los mismos géneros folclóricos

⁵ Ochoa, Ana María. *Músicas locales en tiempos de globalización*, Bogotá: Grupo editorial Norma, 2002. P. 89.

definidos como representativos de la identidad de una localidad (nación). Podríamos preguntarnos por qué la cueca se ha pretendido exclusivamente chilena, o más bien, por qué el género folclórico que representa la identidad chilena es la cueca y no otro. Pero también podemos preguntarnos respecto a lo que sucede con los géneros andinos, que son parte de Los Andes del Conosur más que de algún país en particular.

Podemos aplicar este problema a la actualidad chilena (tal vez homologable al contexto latinoamericano en general) donde en la postdictadura (desde los años noventa hasta la década actual) pareciera haberse desarrollado un proceso donde el Estado sanciona las músicas legítimamente representativas, definiendo a los exponentes de éstas, delimitando claramente lo que es folclor chileno y lo que no. Esta definición sobre lo folclórico no pasa solamente por algo nominativo, sino que, en lo más concreto pasa también por una especie de pacto entre el Estado y los mecanismos e instituciones culturales que lo representan, donde los exponentes de este folclor institucionalizado son cooptados.

En otras palabras, pareciera haber una complicidad entre los exponentes del folclor definidos institucionalmente por el Estado, y la política cultural desarrollada por los gobiernos de la Concertación de Partidos por la Democracia, coalición política que se ha mantenido en el poder ejecutivo desde el fin de la dictadura militar en Chile, en marzo de 1990. En este sentido, resultaría interesante continuar esta investigación indagando sobre el concepto de folclor que hay detrás de estas políticas culturales de esta coalición de gobierno.

A este respecto, cabe hacernos la pregunta por la relación que se da entre folclor (arte) y política dentro del contexto latinoamericano. Al observar las políticas culturales de los Estados nacionales podemos ver que hay una institucionalización de las prácticas culturales (musicales, folclóricas) por parte de éstos, mediante organismos hegemónicos que administran fondos destinados a la promoción de las músicas nacionales y determinan criterios de discriminación para la adjudicación de los mismos. En el caso de Chile, por ejemplo, existen el Consejo de la Cultura, la Comisión Bicentenario, la Sociedad Chilena del Derecho de Autor, entre otros.

Con esta institucionalización de las prácticas musicales folclóricas o representativas de una localidad (nación) se homogenizan estas prácticas, invisibilizando la diversidad y la riqueza características de los géneros folclóricos. Las características que sobresalen son las que anulan la diferencia, las otras

quedan marginadas las músicas locales, sin ser consideradas como parte de las identidades nacionales.

En esta institucionalización del folclor prima una visión “higienizada” de éste, acorde con los criterios estéticos impuestos por el mercado y la industria discográfica que hacen a las músicas folclóricas más “digeribles” por cualquier consumidor de cualquier lugar del mundo y “exportables” a otras latitudes (especialmente a Occidente), tanto en sus músicas como en sus textos. En este sentido, los gobiernos latinoamericanos, acorde con el mercado, amparan prácticas musicales con referencias folclóricas que cumplen con categorías estéticas más universales que locales, que hacen entrar en cuestión el concepto de autenticidad de estas manifestaciones, y por tanto, la misma noción de folclor.

De esta manera, las manifestaciones musicales enmarcadas en este contexto pueden llegar a convertirse en manifestaciones folclorísticas más que folclóricas, por tanto, vaciadas de contenido y de autenticidad.

Institucionalización del folclor: vaciamiento de contenido

Josep Martí usa el término folclorismo para referirse al “interés que siente nuestra actual sociedad por la denominada cultura ‘popular’ o ‘tradicional’”⁶. Este interés puede manifestarse de manera pasiva o bien de manera activa. De manera activa, resulta cuando un espectador tiene una predisposición positiva hacia todo lo que signifique “cultura tradicional”, mientras que la manera pasiva se expresa en actitudes que tratan de reproducir fuera del contexto original (espacio, tiempo, función) este mundo tradicional.

El folclorismo presupone de la existencia de una conciencia de tradición, su valoración positiva a priori y una intencionalidad concreta en cuanto al uso que se quiere dar a esta tradición. Martí habla también de una “cultura popular de segunda mano”⁷, es decir, de productos folclóricos que, procedentes de una tradición concreta, han sufrido transformaciones para adaptarse a los gustos y necesidades de un público de sensibilidad predominante urbana.

⁶ Martí, Josep “El concepto de folclorismo”, *El Folklorismo. Uso y abuso de la tradición*, Barcelona: Ronsel, 1996. P. 19.

⁷ Moser, 1962: 180 en Josep Martí “El concepto de folclorismo”, *El Folklorismo. Uso y abuso de la tradición*, Barcelona: Ronsel, 1996. P. 29

Ahora bien, las diferencias entre un producto folclorístico y uno folclórico no tiene que ver con su *esencia* sino que más que nada con su *estado*, es decir, a los aspectos circunstanciales que envuelven estas creaciones. En concreto, una de las principales características del folclorismo es su pertenencia a dos realidades diferentes, distantes entre sí por tiempo y/o espacio, mientras que el folclor (una manifestación cultural tradicional) se encuentra inmersa en su contexto sociocultural concreto. De esta forma, se produce una confrontación entre el mundo tradicional (al que alude el folclorismo) y el mundo en el cual se produce esta alusión. Debido a la existencia simultánea de estas dos realidades, cuando no se las presenta bien ensambladas, un espectáculo folclorístico puede parecer grotesco, con una relación forzada y sin gracia entre dos planos de la realidad.

Citando a Martí, podemos explicar de manera más simple esta idea:

“Ninguna manifestación folclorística, atinada o no, podrá llegar a entenderse de manera plena sin tener en cuenta este juego implícito entre dos realidades diversas. Si el folklore es vivencia, el folclorismo es vivencia de una vivencia”⁸

En síntesis, el folclorismo es una mentalidad, un producto y una manera de presentar este producto. Podemos plantear entonces que la manera en que los Estados nacionales latinoamericanos actuales, posteriores a las dictaduras militares, se identifican mediante manifestaciones musicales alejadas de sus localidades originales, que buscan aludir a una tradición, pero desde otro lugar - más moderno, urbano y occidentalizado- , que utilizan recursos estéticos más cercanos a criterios universales que locales, adaptándose a los gustos de un público occidentalizado, moderno, urbano y transnacional.

Este tipo de manifestaciones musicales institucionalizadas, que funcionan como recursos identitarios de los Estados latinoamericanos resultan ser folclorísticas, por vaciarse de contenido al alejarse demasiado de su origen, e invisibilizar su autenticidad en homogeneizaciones estilísticas y estéticas universales, que más bien “higienizan” estas músicas, eliminando el adjetivo folclórico – y hasta el propio factor identificatorio que pudieran contener- de estas expresiones culturales.

⁸ Martí, Joseph “El concepto de folclorismo”, *El Folclorismo. Uso y abuso de la tradición*, Barcelona: Ronsel, 1996. P. 23.

Bibliografía

- Castillo, Gabriel. *Las estéticas nocturnas. Ensayo republicano y representación cultural en Chile e Iberoamérica*, Santiago: Instituto de Estética – Pontificia Universidad Católica de Chile, 2003.
- Grebe, María Ester. *Objeto, métodos y técnicas de investigación en etnomusicología: algunos problemas básicos*. En *Revista Musical Chilena*, XXX/133. Pp. 5-27, 1976.
- Martí, Josep. “El concepto de folklorismo”, *El folclorismo. Uso y abuso de la tradición*, Barcelona: Ronsel, 1996.
- Martí, Josep. “Músicas cultas, músicas tradicionales, músicas populares”, *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*, Sant Cugat del Valles, España: Deriva Editorial, 2000.
- Mendoza, Zoila. *Crear y sentir lo nuestro. Folclor e identidad regional y nacional en el Cuzco, siglo XX*, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006.
- Mignolo, Walter. “Separar las palabras de las cosas”, *La idea de América latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa, 2007.
- Ochoa, Ana María. *Músicas locales en tiempos de globalización*, Bogotá: Grupo editorial Norma, 2002.
- Ochoa, Ana María y Alejandra Gragniolini. *Músicas en transición*, Colección Cuadernos de Nación, Bogotá: Ministerio de Cultura, 2002.
- Spencer, Christian. *Folklore e idiomática: Violeta Parra y su doble pertenencia a la industria cultural*. Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, Bogotá, 2000. En www.hist.puc.cl