

PROYECCION ARTISTICA DEL FOLKLORE Y CULTURA NACIONAL

por

CLARA PASSAFARI

I. — LA ESCUELA Y EL FOLKLORE EN FUNCION DE LA CULTURA NACIONAL

Universalidad y regionalidad —es decir posibilidad de reunir armónicamente madurez de siglos e imbricación en un “aquí” y un “ahora” concretos— son las constantes necesarias que deben poseer los hechos culturales para servir de base a creaciones de alto vuelo.

El folklore las reúne milagrosamente en cada una de sus manifestaciones.

Pero es necesario potenciar esta tradición para que trascienda a planos universales, destacando la personalidad colectiva de nuestro pueblo.

Y esto sólo pueden hacerlo auténticos creadores sensibilizados desde su más tierna edad con la riquísima emocional y valorativa del arte tradicional.

Al prolongar, en 1937, el “Cancionero tradicional argentino”, con un estudio titulado “Educación y Tradición”, Alberto Rougés, argumenta que la formación de una cultura requiere a la tradición como base, es decir se apoya en el pasado viviente y por consiguiente creador, lamentando comprobar cómo en nuestro país se prescinde de la tradición, se la des-

precia y, como solución para llenar el vacío, se importan formas culturales que se superponen sin arraigarse.

Ya lo decía Juan Alfonso Carrizo, al expresar, que la escuela, lejos de argentinizar a los inmigrantes, de acercarlos a la cultura nacional, volvió los ojos hacia Europa y Estados Unidos formando generaciones ajenas a la tradición nacional ("Historia del Folklore Argentino". Ministerio de Educación, Instituto Nacional de la Tradición, 1953).

Cuando el Romanticismo domina en Europa, Echeverría que se encontraba allí, asume el culto del paisaje y comprende las luchas por la cultura nacional que afrontan los países europeos, especialmente Alemania, que necesita unificarse como Nación.

Imbuído por estas ideas, siente el imperio de la realidad y junto con los Románticos, se da cuenta de que la conformación de una cultura puede realizarse a partir de dos aspectos: el patrimonio cultural propio: folklore, o el patrimonio natural propio: paisaje.

Tanto Echeverría como Alberdi ven con extrema claridad, el problema de la cultura en la Argentina. Lejos de pretender reemplazar la concepción tradicional, su deseo es ampliarla y favorecer la toma de conciencia de la misma por parte de todo el pueblo.

Ellos entendían que antes de organizar definitivamente el sistema educativo era necesario crear las grandes obras, las fuentes, en las cuales asentar la educación en todos sus niveles y, en tal sentido, se manifestaban en contra de una cultura enciclopedista y bregaban por la aceptación real de la esencia americana y nacional.

La forma más eficaz para que la tradición recobre su antigua vitalidad, es abrirle la puerta de la escuela, pero la puerta grande y con todos los honores.

Habría que comenzar por el arte tradicional, excluido hasta ahora casi por completo de la educación, por pedantería e incomprensión de los profesionales. Este arte constituye el fondo emocional y va-

lorativo de un pueblo y en éste han de ahondar sus raíces las grandes obras de una cultura para ser tales. Lo que no arraiga allí aun- que pueda un momento parecer que es algo, no es nada en definitiva. *Este fondo emocional y valorativo es parte esencial de la personalidad de un pueblo; él hace del pasado, del presente y del futuro un todo espiritual.* (Alberto Rougés: "Educación y tradición", Prólogo al Cancionero tradicional Argentino seleccionado para uso de los niños por Juan Alfonso Carrizo. Publicación del Consejo Nacional de Educación, 1949 pág. 12). El subrayado es nuestro.

Rougés se admira del gran tesoro poético, hallado por Juan Alfonso Carrizo, en sus investigaciones por el noroeste argentino, y expresa —con acierto— que su conservación se debe a que sus portadores son capaces de estimarlo y de gustar los matices de sentimiento y expresión que alientan en él.

Pero los hijos y los nietos de estos depositarios de una tradición poética, varias veces secular, han sido educados en una escuela que se desarrolló soslayando la riqueza popular.

A este proceso de aprendizaje de la cultura de cada uno lo hemos llamado endoculturación y es la endoculturación la que permite que tengamos en cuenta el hecho de que *una cultura mantiene una forma identificable que pasa de generación en generación.* (Melville J. Herskovits: "El hombre y sus obras. La Ciencia de la Antropología Cultural" FCE, Bs. As., 1952, págs. 677-678). El subrayado es nuestro.

La tradición, en una educación bien planificada y con clara conciencia de sus objetivos, hace a la integración y equilibrio personal del educando, requisito indispensable en nuestro mundo cambiante y refuerza la solidaridad colectiva creando una cohesión y armonía intergeneracional que permite a los pueblos concretar una cultura auténtica y distintiva de su ser.

Las sucesivas formas de vida, los sucesivos ideales alcanzados y renovados a través de generaciones dan caracteres propios al perfil de los pueblos, al tiempo que cimentan su conciencia nacional y su voluntad de actuar de modo autóno-

mo en la historia, de acuerdo con ideas, sentimientos e ideales comunes.

Cuando una comunidad nacional tiene personalidad, asimila también los contenidos de la cultura universal pero los funde en su propio crisol, reelaborándolos y conformándolos con sus moldes tradicionales.

La cultura de un pueblo vive, en consecuencia, orientada por fuerzas permanentes que le vienen de su pasado y determinan su porvenir, sin dejar de admitir las innovaciones que nacen de su seno y confluyen desde todos los sectores universales.

Los hombres, como los pueblos, reciben en punto a educación estímulos foráneos pero su historia es el fruto de la labor paciente de su propio interior, el esfuerzo de armonización de todas sus fuerzas.

Las joyas encontradas por Carrizo, en su trabajo de campo, sirvieron para producir las obras maestras de valor más universal de nuestro idioma y en ellas vive el fuego sagrado del bien, la verdad y la belleza como supremos valores de una cosmovisión de singular nivel espiritual.

Basado en estos fundamentos, Rougés encuentra que el único medio eficaz para asegurar la formación cultural, es que la escuela tenga un objetivo central: formar creadores de cultura y un público capaz de incorporar estas obras a su vida espiritual.

El sociólogo argentino Alfredo Poviña, en su "Sociología del folklore", concreta del siguiente modo las funciones sociales del folklore: *función conservadora*, en cuanto recoge los hechos del pasado para revivirlos en el presente; *función ética*, en cuanto despierta el amor a su propio grupo, a su propia tierra porque la continuidad de usos y costumbres ligan al hombre a su pueblo y a todo el pasado de su raza; *función política*, porque conserva vivas las reservas del pasado para las horas de incertidumbre; *función estética*, porque como manifestación natural y espontánea de la sociedad misma vive de

lo auténtico y es una flor del alma del mismo pueblo; *función de diferenciación*, porque como expresión de la vida del grupo distingue a unos grupos sociales de otros; *función de unificación*, en cuanto factor de acercamiento y unidad entre los miembros de cada grupo social, por la identidad de costumbres y sentimientos que se hallan en la raíz de su ser. (Alfredo Poviña: "Sociología del Folklore". Imprenta de la Universidad Nacional de Córdoba, R. A. 1945, pág. 37, 38 y 39).

El folklore cumple pues una función extremadamente importante en la sociedad al reforzar la unidad nacional, fortificar la solidaridad interna y estimular las proyecciones artísticas de los bienes tradicionales.

Augusto Raúl Cortazar, considera como uno de los objetivos fundamentales de la ciencia del Folklore:

Propender mediante el conocimiento recíproco de la vida popular de diversas regiones a una más íntima unidad del espíritu nacional. En órbita más amplia, aspirar a que ese mismo conocimiento extendido a todos los pueblos de la tierra fortalezca la característica de ser el folklore disciplina de amor y confraternidad". (Augusto Raúl Cortazar: "Esquema del Folklore", Buenos Aires, Columba, 1959, pág. 70).

Así formado ya el escolar o colegial podría ser encaminado, con paso seguro, hacia una más completa formación cultural, siempre que no se olvide, que el objetivo principal de aquélla es una intensa vida espiritual y no una acumulación de material de cultura, que se lleva inerte en la superficie de la personalidad y cuya posesión no es por sí misma cultura.

Las naciones que se sienten con una vocación o destino, tienen el problema de la formación interior; el de poseer una personalidad, un espíritu propio, una paideia —la lucha en torno a la educación— y el problema de objetivar ese espíritu en obras de cuño auténtico — la lucha en torno a la cultura. (Juan Alfonso Carrizo: de Bruno Jacovella. Ediciones Culturales Argentinas. Ministerio de Educación y Justicia, Bs. Aires 1963, pág. 19. El subrayado es nuestro).

Así comienza Bruno Jacovella, la exposición sobre la lucha entre "Ilustración" y "Tradición" por el ser y la cultura en nuestro país y, a lo largo de su lúcido ensayo, es clara la estrecha relación entre ambas problemáticas y cómo de la solución de su conflicto puede derivar la seguridad de que nuestra patria acceda a su destino histórico.

El problema de la cultura —de manera que la nueva nación sea ella misma y no un miembro más de Europa— lo plantea, por primera vez, Echeverría quien sostiene que es necesario estimular la creación de grandes obras propias y sobre ellas fundar luego una paideia. Sin obras, la educación actúa en el vacío.

Cuando Ricardo Rojas comienza a preocuparse por esta problemática, el cosmopolitismo, producto de la inmigración tiende a predominar sobre los caracteres tradicionales del país.

Sus primeros escritos preanuncian las ideas posteriores y la línea central de su indagación.

"El país de la selva" y "La restauración nacionalista" buscan solucionar la creciente despersonalización de la patria. En el segundo de los libros mencionados, aboga por una educación en consonancia con el sistema argentino y critica los sistemas europeizantes.

Solamente una educación así planteada puede concluir con la imitación, asimilar lo extranjero y plasmar los símbolos estéticos de la personalidad americana.

Guiado por una obsesión unitaria funda, en 1913, la cátedra de Literatura Argentina y, en 1917, publica su Historia de la Literatura Argentina, iniciativas ambas, tanto o más importantes porque en ese momento nadie pensaba en la existencia de una literatura nacional.

Y luego trata de plasmar obras que concretan la posibilidad de unir lo hispánico y lo indígena en una sola emoción estética. "Blasón de plata", 1910; "Silabario de la decoración americana", 1930; "Oldantay", 1939; "La Salamanca", 1943, son hitos de una labor que intenta concretar una cultura nacional

como fuente de una civilización nacional y un arte que sea expresión de ambos fenómenos.

Rojas vio con claridad —dice Jacovella en su ensayo sobre Juan Alfonso Carrizo— el problema del nacionalismo cultural rioplatense.

Vinculado con la problemática antedicha —en un ensayo publicado en 1961 y titulado “América bifronte”— el filósofo Alberto Caturelli al tratar de captar “el ser americano” (también el argentino) encuentra su radical indefinición y así puede referirse a una pseudocultura, es decir a una aparente cultura, integrada por formas extrañas a nuestra sensibilidad que nada nos dicen lo profundo y a las cuales no pertenecemos.

Esta indefinición, característica de la mayoría de los países latinoamericanos se acentúa en nuestra patria, sometida al continuo impacto de una inmigración no regulada, que nos cubre con formas culturales que no alcanzan a homogeneizarse cuando otras nuevas aparecen y luchan por prevalecer.

En un determinado momento de nuestra trayectoria histórica, sociólogos, antropólogos y lingüistas se han volcado a analizar el problema de la “expresión nacional”, es decir de la expresividad distinta y caracterizadora de ese conglomerado humano que quiere proyectarse como entidad individualizada.

Muy interesante, por las conclusiones a que llega, es el ensayo de Amelia Sánchez Garrido “Indagación de lo argentino” que ahonda el problema de lo argentino a través de tres vías de acceso: lengua, literatura y expresión dramática encuadradas en sus implicancias culturales.

A partir de una reflexión del lingüista Otto Jespersen:

“Ya a mediados del siglo XIX se comenzó a hablar de una nacionalidad canadiense y de una nacionalidad australiana por razón de que los habitantes de estos países, a pesar de los lazos políticos y lingüísticos con la metrópoli comenzaban a sentirse de algún modo diferentes de los ingleses de su país. Portugueses y brasileños, españoles y argentinos son otros ejemplos de que lo que hace a una nación es algo más que la comunidad de idioma”.

(Amelia Sánchez Garrido: "Indagación de lo argentino", Ediciones Culturales Argentinas, 1962, pág. 8).

estudia los primeros indicios de este "sentirse de algún modo diferentes" en las tres dimensiones antedichas.

En la tercera parte "Expresión gauchesca y expresión nacional", la autora aborda el tema de la expresión de lo argentino a través de "intenciones folklóricas" en el drama rural y ras trea en las obras estas manifestaciones del "sentirse diferentes".

Bruno Jacovella en su ensayo sobre Juan Alfonso Carrizo señala que, por la tercera década del siglo, folklore, poesía gaucha y tango eran los carriles por los cuales discurrían las tres venas artísticas de lo propio.

Y añade que la Argentina no posee una gran tradición cultural. Tiene, en cambio, la tradición folklórica que debe ser potenciada por el vuelo genial de personalidades creadoras para acceder al plano de una cultura de nivel universal.

Innumerables disquisiciones se han detenido en el tema de "lo nuestro" o lo propio, para encontrar que lo que pensábamos el fruto de nuestra originalidad, ha recorrido ya un milenarío camino.

Pero es "nuestro en la medida que con ello hemos integrado un complejo que, aunque constituido por elementos diversos es el fruto maduro de nuestra reelaboración y refleja nuestra sensibilidad.

En el proceso de formación del folklore —duelo incesante entre las fuerzas tradicionales e innovadoras— las mutaciones suelen producirse más aceleradamente en cuanto al fondo, al significado y a la función que a la forma.

En numerosos casos, la forma exterior se mantiene por siglos, pero varía esencialmente la función que el hecho cumple dentro de la comunidad.

Una antiquísima fórmula de encantamiento —dice Cortazar— es estribillo de una ronda; prácticas rituales de adivinación que se hacían con piedrecillas o porotos son hoy el juego

de la pallana o el ainentí; la hamaca de nuestros parques fue utilizada en la Creta prehomérica en ritos de fecundación y ultratumba.

La vida pasada de la humanidad se atesora bajo la humilde apariencia de un romance, una ronda, un juego, una costumbre o una superstición. Lo que precisamente le confiere al folklore su atractivo y valor de trascendencia es esta vitalidad que atraviesa intacta los siglos.

“Por eso es emocionante comprobar que en el relato de un peón de estancia juegan los motivos que ya deleitaban a los griegos de Homero y que eran populares en la India subyugadora de hace cuarenta siglos. Un refrán, una adivinanza, el juego de un niño, el evocar en nuestra mente su peregrinación incesante y milenaria, nos estremecen con la noción de lo eterno. Qué mezquino obstáculo son las fronteras, los mares, los desiertos o las selvas, cuando el espíritu humano se empeña en difundir sus nobles tesoros. Una canción sobrevive a los imperios”. (Augusto Raúl Cortazar: “Qué es el folklore. Buenos Aires, Lajouane, 1964, pág. 75).

Con mucha razón afirma Imbelloni que el estudio del folklore es una actividad aristocrática, culta y refinada y que su riqueza hay que manejarla con delicadísimas precauciones y honda reverencia.

La investigación del folklorista lo lleva de ahondamiento en profundización a entroncar los fenómenos percibidos hoy con su antiquísimo origen.

En la multiplicidad, la constancia nos admira: cada fenómeno nos acerca a la fuente del misterio creador.

El folklore es un perfecto fluir, un constante juego de recreaciones y variantes. Dijimos que la tradición es aceptada y perdura, en la medida en que se produce una asimilación de formas y valores dentro de un orden cultural satisfactorio para la comunidad.

Con mayores elementos de juicio retomemos el tema inicial.

Cuando una cultura sufre una evidente crisis axiológica como la nuestra, se hace especialmente importante que la comunicación intergeneracional sea adecuada.

Teniendo en cuenta que las áreas de cultura folk, por las mismas características que las definen como tales, son reservas vivas de elementos materiales y espirituales que permitirán restablecer la continuidad con la tradición, resulta evidente la contribución del folklore en este proceso de restablecer la comunicación.

La posibilidad docente del folklore y de sus auténticas proyecciones y su indiscutible función integradora de la cultura ha sido señalada en nuestro país por distinguidos estudiosos.

Sucesivas recomendaciones de Jornadas, Congresos y reuniones científicas y las resoluciones clarísimas del Congreso Internacional de Folklore, reunido en Buenos Aires, en 1960 con motivo del Sesquicentenario de la Revolución de Mayo —en las cuales se recomienda a los Ministerios de Educación Pública, la reforma de los planes y programas de estudio con miras a introducir el aprovechamiento del material folklórico en la enseñanza, abogan por esta posición.

La utilización del material folklórico como recurso de integración puede realizarse en al educación sistemática y también por medio de la comunicación masiva.

No es ésta una tarea fácil, requiere una capacitación técnica que no puede ser suplida por intuición o sensibilidad. Supone la vivenciación de los conceptos de cultura y valor, manejo que no se obtiene sino con una seria dedicación a la problemática señalada.

Los medios de comunicación de masas tienen también a su alcance la posibilidad de convertirse en factores de conducción y control del cambio social, a fin de que nuestro país concrete los aspectos fundamentales de su cultura ideal que lo distinguan de los otros países y lo caractericen como personalidad autónoma.

Para quien conoce desde adentro la educación argentina, resulta evidente que los continuos cambios de las estructuras educativas —con ligereza adjudicados a los cambios políticos— significan algo más profundo y definitivo: la radical inseguridad e inestabilidad de un área en crisis, que no puede definir la escala de valores que la exprese porque en algún momento del proceso se ha cortado la continuidad socio-cultural —es decir la base de sustentación que implica la tradición— mediante el reemplazo de esta realidad vital con formas sin arraigo tradicional.

Esto no implica descartar o rechazar las innovaciones o influencias. Significa, en cambio, regularlas e integrarlas sobre la base de la tradición.

En la década del 70, las Instituciones Internacionales han tomado exacta conciencia de esta problemática a nivel mundial.

La Conferencia Intergubernamental sobre los aspectos institucionales, administrativos y financieros de las políticas culturales, reunida en Venecia, en 1970, por la UNESCO, expresa al respecto:

La conservación, la valoración de las culturas tradicionales y su difusión en otras regiones culturales, suscitaron la preocupación de las Delegaciones, tanto de los países en vías de desarrollo como de los países industrialmente avanzados. *Se consideró que el inventario de las riquezas de esos patrimonios era una prioridad y una base de partida para las políticas culturales.* (Recomendaciones oficiales, pág. 53). El subrayado es nuestro.

II. — LA TRADICION: COHERENCIA Y CONTINUIDAD SOCIOCULTURAL

Tradición es, en realidad la transmisión del estilo nacional de una generación a otra. No es la perpetuación del pasado; no significa la repetición de los mismos actos en quietud durmiente; no consiste en seguir haciendo o en volver a hacer las mismas cosas. La tradición, como transmisión del estilo nacional consiste en hacer todas las cosas nuevas que sean necesarias, convenientes, úti-

les, pero en el secular estilo de la Nación. El tradicionalismo no significa, pues, ni estancamiento ni reacción; no representa hostilidad al progreso, sino que *consiste en que todo progreso nacional haya de llevar en cada uno de sus momentos y elementos el cuño y estilo que definen la esencia de la nacionalidad*. (En Fernando O. Assuncao: "Tradición, factor de integración del individuo a la comunidad". Apartado de la Revista Nacional, nº 217, Julio-Setiembre de 1963, Montevideo 1964, págs. 16 y 17. El subrayado es nuestro).

La existencia nacional se fundamenta en la continuidad de la tradición. Si la tradición se interrumpe se pierde la memoria colectiva y la personalidad nacional se diluye.

Lejos de constituir una nostálgica reminiscencia de las épocas pasadas, la tradición es la vigencia y la continuidad de nuestras creaciones más firmes.

Ella es vitalidad, dinamismo y acuciante pujanza creadora de formas definitorias.

La fuerza de nuestra historia, como la fuerza de la historia de todos los pueblos reside en la mayor o menor viveza de la memoria tradicional.

A pesar de nuestro territorio tan diverso y de la complejidad de nuestras fuerzas de inspiración, es tan imperiosa la necesidad de la tradición que, sin su subsistencia, no habría podido nuestra nación mantener un mínimo de coherencia.

La tradición es la memoria colectiva de un pueblo y como tal llega a ser fundamento precioso de la nacionalidad. Ella contiene lo que cada generación transmite a la siguiente, de donde le viene su nombre, pero ella no es tan sólo el pasado según suele creerse, sino la razón del presente y la fuente del porvenir". (Ricardo Rojas: "Eurindia". Librería de la Facultad, 1924, pág. 139).

Comunicación, continuidad, herencia que cada generación pone en manos de la que le sigue, la tradición es intuición popular, es permanente capacidad de confrontación entre el pasado y el presente, auténtica e irrefrenable tensión para la renovada creación.

Concebir a la tradición como estática es no comprender el problema o tenerle miedo a la renovación, a la apasionante juventud de la verdad, al fecundo y constante descubrimiento de la existencia significativa del hombre en su mundo.

Nada puede omitirse en este legado: ni la raza indígena, ni la raza hispana, ni el legado indígena, ni el legado hispano, que se unen para constituir inicialmente nuestra tradición.

Harto hemos pagado durante el siglo XIX aquel error político. Lo pagó España con sangre y decadencia; lo pagó América española con humillación y pobreza. Y lo más grave es que nuestra América no ha saldado aún aquella falta que viene de haber desdénado al indio. Habíamos dicho que fundábamos unas Repúblicas Democráticas, pero despreciábamos al nativo, que es el pueblo y habíamos dicho que fundábamos naciones autónomas, pero excluíamos de nuestra cultura al elemento localizador que es el aborígen. Así nacieron nuestras oligarquías republicanas y así empezó este período de autocolonización en que los gobiernos son intermediarios entre el imperialismo capitalista y la tierra del despojo en nombre de la civilización. *Hoy comprendemos que hoy no hay democracia, ni cultura, ni justicia nacional en América, porque vemos la diferencia que media entre la realidad social y esas palabras en cuyo nombre se hizo la emancipación americana.* Si queremos tener democracia en América debemos hacer del indio un ciudadano, si queremos tener un arte propio, debemos comprender que la iconografía del indio nos da la primera expresión de ese arte, si queremos tener justicia social debemos reconocer que el indio es el obrero y que el viento de la revolución que viene de Oriente está soplando ya sobre las no extinguidas brasas del odio indígena contra los antiguos señores criollos. Y no digamos los argentinos que sólo interesa a otras naciones hispanoamericanas, pues aún quedan comunidades indígenas en Salta, Jujuy, así como en Neuquén y regiones patagónicas". (Ricardo Rojas: "Silabario de la decoración americana", Editorial Losada, Buenos Aires, 1953, pág. 226-227). El subrayado es nuestro.

En una línea similar, Alejandro de Humboldt, gran defensor de la raza indígena y enemigo acérrimo de todo sistema colonialistas, manifestó claramente que el destino de la población blanca en América estaba ligado a la del indígena. Insis-

tió y contribuyó a la formación de una conciencia nacional de América, sobre todo, mediante la divulgación de factores geográficos. (Alejandro Von Humboldt, en Revista Américas, Vol. 24, nº 8, de agosto de 1972).

Bernardo Canal Feijóo, en su ensayo sobre "La expresión popular artística en Santiago del Estero", observa que, siglos después de la conquista, concretamente en nuestros días subsisten más de una costumbre donde se marcan rasgos de remoto atavismo indio; música popular en la que persisten elementos indígenas formales y esenciales; industrias populares como los tejidos, la cestería, la alfarería, la decoración, la técnica, el color y la concepción; un cuerpo de tradiciones y leyendas donde abundan las de origen indígena y como ejemplo muy significativo, en zonas aisladas de Santiago del Estero, ese idioma que parece venir del fondo de la historia.

Sería fácil comprobar que los actuales focos quichuistas de la provincia coinciden con puntos precisos de más rica tradición y arqueología indígena y esta coincidencia y aquella persistencia son demasiado rigurosas para ser tenidas por simplemente casuales" (Bernardo Canal Feijóo: "La expresión popular artística en Santiago del Estero". Compañía impresora Argentina, 1937, Bs. As., pág. 35).

Todos los miembros de un grupo humano, culturalmente integrado, son conscientes de ser partícipes de un devenir histórico que los estudiosos de la cultura llaman "tradición", tomando la misma palabra que el pueblo ha elegido para auto-designar su referencia a un pasado cultural.

La tradición constituye la base de la cultura de un pueblo. Es el conjunto de dones que una generación entrega a la que le sucede, asegurándole, a la vez que enseñanza y exhortación, la continuidad en el tiempo y el espacio.

Por eso puede decirse que cada cultura no puede comprenderse a menos que se tenga en cuenta su pasado, lo más plenamente posible, empleando los recursos admisibles —fuentes históricas,

comparaciones con otros modos de vivir, manifestaciones arqueológicas— para entender su fondo y desarrollo.

(Melville J. Herskovits: "El hombre y sus obras". "La Ciencia de la Antropología Cultural". FCE, Bs. As., 1952, pág. 31).

La tradición es el espíritu de cada raza y la fuerza que confiere cohesión y firmeza al carácter de los pueblos cuyos rasgos define dentro de las comunidades internacionales de religión, de estirpe e idioma.

Es la resonancia secular que crea, desde la intimidad nacional, la emoción de la patria configurando la fisonomía de la vida total del pueblo.

La tradición descansa en la pluralidad de sus numerosos elementos y hasta en la contradicción de los mismos y elabora, a partir de ellos un estilo que se transmite.

La perpetuación del pasado no implica la repetición de los mismos actos sin ninguna modificación. Es también renovación pero dentro del peculiar estilo de la comunidad. Fuerza de conservación pero también centro irradiante de proyección y creación.

En su obra fundamental "La Ciencia Nueva", Vico demostró que la tradición, nutrida por el mundo de la supervivencia, es el cimiento fundamental de la Historia y Herder en su "Cancionero Popular", abrió el rumbo para el encuentro del pueblo con su verdadero espíritu.

La condición esencial de la unidad nacional hay que buscarla en la comunidad de tradiciones, de necesidades y de aspiraciones, en el querer vivir colectivo y en ese fondo íntimo, en ese ritmo inferior que confiere su peculiar distinción a cada pueblo, a cada región y a cada época.

Bajo la historia de los sucesos fugaces existe, para Unamuno, una historia profunda, de hechos permanentes, silenciosa y lenta, enterrada en los abismos.

No es extraño que en las sociedades donde la actividad creadora trata de alcanzar las cumbres más altas, se perciba una marcada tendencia —en sus centros académicos, intelect-

tuales y universitarios— a interesarse viva y seriamente por el aporte valioso que contienen los elementos tradicionales no sólo como método para explicar el pasado sino como sólida base de operaciones para lanzarse a la conquista del porvenir.

Es necesario afirmar la singularidad de la herencia recibida y ejercer sobre ella todas las fuerzas de la creación a fin de elaborar una cultura original, clave de nuestro destino histórico como nación.

Como el individuo adulto todavía extrae fuerzas de las tempranas capas anímicas de la infancia, a pesar de su frecuente sobreestructura racional, *así también para todo un pueblo, aún lo más moderno descansa sobre el fondo materno de primitivas fuerzas creadoras.* (Eduard Spranger: “Espíritu de la Escuela primaria”. Buenos Aires, 1966). El subrayado es nuestro.

Vivimos en la enajenación de las “industrias culturales”; tanto en los repetidores de una civilización de consumo como en los estereotipos revolucionarios.

Ambos “pretenden imponer”, sin atender a la idiosincrasia a la circunstancia de la región, a las tradiciones y forma de vida de sus hombres.

No es promover la cultura, el contaminar a los públicos provincianos con los productos de una cultura de segunda mano, como es, en la mayoría de los casos, la que se difunde por la máquina de reproducir instalada en Buenos Aires.

Cultura es la voluntad y el gusto que tiene un pueblo de vivir, de sentir, de crear, de expresarse como le corresponde, según su carácter, su tradición y su vocación nacional.

Hay un comportamiento cultural cuando un pueblo consume obras, más o menos universales, pero es un pueblo sin cultura si no crea sus propias obras, si no moviliza sus fuerzas creadoras en la búsqueda de su expresión personal.

La cultura es pues, una organización de modelos propios de existencia, es el sello personal en la creación y reelaboración.

Se debe desarrollar una clara conciencia de que las tradiciones proporcionan el aglutinante necesario para lograr la definición personal de una comunidad.

Las consideraciones anteriores se justifican al afirmar ahora que la tradición - decantamiento espacioso y perdurables a través de años, siglos, milenios, es precisamente, la esencia de lo folklórico.

El fundador de la ciencia del folklore, Thoms, y luego sus seguidores no hacen más que marchar sobre un viejo rumbo, sobre una huella que atraviesa el corazón de los tiempos.

El espíritu de tradición existe o no existe por sí, según tenga o no en qué afirmarse; no es una cuestión de voluntad normativa; no tiene mucho que ver en fin de cuentas con el espíritu de conservación. Puede haber un gran espíritu de tradición junto a una gran voluntad renovadora; es una fuerza viva, de raíces, que no rehuye compromisos de actualidad pero sabe imprimir en ellos una estructura de permanencia, engastarlos en un orden de continuidad y duración. El espíritu simplemente conservador rechaza la idea de destruir las cosas del pasado porque se siente o presiente incapaz de rehacerlas, o construir algo igualmente propio y nuevo; el espíritu de tradición no puede sufrir esos escrúpulos porque lleva en sí el principio de la creación auténtica, de la reconstrucción vital. El espíritu simplemente conservador defiende una cosa, una posesión que siente en definitiva como eventual esencialmente perecedera; el espíritu de tradición no existe sino como la afirmación de un poder de creación o recreación constante que viene de lejos, ya probada en formas típicas logradas y se siente capaz de seguir aventurando sus pruebas en el tiempo. (Bernardo Canal Feijóo: Ensayo sobre la expresión popular artística en Santiago. Compañía Impresora Argentina, 1937, Buenos Aires, pág. 27).

La colección de folklore, recogida por los maestros en 1921, fue un valioso antecedente para valorizar la obra ingente de Juan Alfonso Carrizo y su intuición como educador e investigador que soñaba con entroncar la educación con su continuidad sociocultural. Demostró asimismo fehacientemente que la cultura utilitarista y enciclopedista no había podido superar a

pesar de sus privilegios, la vigencia de la cultura folk, esa cultura en cuyos valores Carrizo esperaba asentar el sillar de la nacionalidad.

La Colección afirmó la fisonomía propia, la permanencia y la categoría estética de las expresiones tradicionales, de esas expresiones que la cultura enciclopedista, instaurada por nuestro sistema educativo, relegó al pequeño solar lugareño y condenó a la extinción, pretendiendo reemplazarlas con formas conflictivas para nuestra modalidad cultural.

Así lo indígena, lo español, lo gauchesco, lo que se creía muerto para la realidad histórica demuestra que sobrevive, creando conciencia de la cultura en virtud de la continuidad sociocultural.

La encuesta demostró que cada pueblo tenía la memoria de sus tradiciones típicas, vigorosas, colectivas, probando la fuerza de la conciencia de continuidad del grupo social al que pertenecía.

Por medio de la lengua se asimiló la tradición de Grecia y Roma y lo mejor de la cultura de Oriente. El castellano fue el filtro que incorporó a la cultura occidental lo que habían aportado fenicios, cartagineses, árabes y hebreos y los pueblos del Norte de Africa en los largos siglos de fraternal convivencia.

Esto le dio carácter universalista y comprensivo, capacidad de absorción, tolerancia y compenetración de las modalidades de pensamiento y emoción, cualidades esenciales para el libre y fecundo desarrollo de todo pueblo.

Posteriormente, al asimilar las experiencias de los pueblos indígenas de América, se enriqueció la gama de los grupos que componen el pueblo argentino.

El mundo anímico y los peculiares modos expresivos se proyectan a través de la lengua que es portadora de imágenes y símbolos y de coherencia y cohesión a la nueva comunidad.

Nuestras antinomias de civilización y barbarie, de indianismo y exotismo, de cosmopolitismo y criollismo, de españolismo y americanismo, de europeísmo y gauchismo, de casticismo y barbaris-

mo, sobre las cuales versa tanta parte de la prosa didáctica argentina no son sino conflictos de tradiciones que pugnan por resolverse en una síntesis de cultura local”.

(Ricardo Rojas: “Eurindia”. Librería de la Facultad, Bs. Aires, 1924, págs. 141 - 142).

III. — ROMANTICISMO: EXPRESION POPULAR Y PROYECCION ARTISTICA DEL FOLKLORE

Lo que tiene que hacer el hombre moderno es “despertar este inestimable tesoro de imágenes que lleva consigo; despertar las imágenes para contemplarlas en toda su pureza y asimilar su mensaje. La sabiduría popular ha insistido muchas veces en la importancia de la imaginación para el equilibrio y riqueza de su vida interior.

(Mircea Eliade: Imágenes y símbolos).

La proyección estética del folklore importa al arte nacional.

Entre las especies folklóricas existen varias que pertenecen al orden artístico y pueden ser objeto —como lo demuestra la historia— de fecunda reelaboración en el ambiente urbano, si se consigue atraer sobre ellas la atención de los artistas mejor dotados.

Las proyecciones existen desde Homero y Hesíodo hasta la actualidad —para no referirnos sino a Occidente— es decir se crearon incesantemente en todo el curso del tiempo pero adquieren una importancia esencial, lo mismo que el folklore con el advenimiento del Romanticismo.

Pocos episodios existen —en toda la historia del espíritu humano— tan radiantes como el que comienza en Alemania en 1790 y finaliza con la muerte de Schiller, en 1805.

El Aufklärung, el Sturm und Drang y el Romanticismo propiamente dicho se armonizan para producir un movimiento metafísico que marca, desde ese momento, las realizaciones del hombre en todos los aspectos de la cultura.

Aproximadamente en 1770, se produce en Alemania una vigorosa revolución literaria, a la que, de acuerdo con el título de una obra de Klinger, se ha denominado “Sturm und Drang” o sea “Tormenta e Impetu”, denominación bastante justificada si se piensa que la primacía de la razón es sustituida por la del sentimiento y la imaginación, argumentando además con Hamann que la poesía es la lengua materna de la raza humana.

Este movimiento se inspira en Herder que considera a la naturaleza como un organismo en pleno devenir y operando una verdadera inversión de valores, niega las virtudes de la civilización y preconiza el retorno al estado natural, reforzando el planteo roussoniano de la naturaleza y descubriendo que el folklore venía a ser lo bello y lozano del hombre y el pueblo en tanto expresión de un espíritu colectivo, misterioso y ordenador.

Para Herder, la vida germina desde el interior y, por consiguiente, es necesario reunir las voces íntimas de los pueblos y oír las devotamente ya que la naturaleza es espiritual.

Los recónditos escondrijos del sentimiento y los estratos más oscuros y ciegos del carácter son los únicos lugares del mundo donde podemos sorprender auténtica realidad en formación (William James).

Herder investigó preferentemente la lírica y la épica folklórica, comprendió la importancia del mito y del folklore en las épocas primitivas y descubrió su función social en el pasado y en la edad moderna.

Puso de relieve el carácter idéntico de las poesías sagradas de los tiempos primitivos, las epopeyas homéricas y la canción anónima popular contemporánea, materializaciones poéticas del alma colectiva de las naciones y de sus épocas y tipos de civilización.

Convencido de este descubrimiento, Herder dedicó una labor de muchos años a la compilación e interpretación del folklore mundial.

Entre 1778 y 1779 publicó dos tomos con el título de "Volkslieder", en los cuales reunió varios millares de canciones populares alemanas y de traducciones métricas al alemán de canciones francesas, escocesas, españolas, lituanas, serbias y otras, hallándose entre ellas también bajo el rubro de "folklore peruano", la conocida imprecación a Viracocha, traducida del quichua.

La posteridad recogió su obra con el título de "Canciones de todos los pueblos" o "Voz de los pueblos".

A partir del siglo XIX se suceden las recopilaciones del folklore en los distintos países y la atención de los artistas se concentra en esta substancia rica y sugerente buscando en ella inspiración constante.

Años más tarde y siguiendo estos postulados, el Romanticismo se propone la reconstrucción de la unidad nacional y postula que cada pueblo, como cada individuo posee una personalidad por cultivar, un ser entero, un mundo desarrollado en sí mismo.

La libertad de los pueblos se transforma entonces en una cuestión de "ser", de evidenciar un desenvolvimiento interior, de crear las propias obras, de demostrar que se posee una personalidad.

Wackenroder propicia la vuelta a las antigüedades germánicas, saca a la luz las ruinas sepultadas, las anima de un soplo de nueva vida y señala a Tieck el camino de los Minnelieder, hasta ese momento relegados en el olvido.

En el fondo de estos presupuestos se mueve una concepción de la naturaleza como organismo que se desarrolla eternamente, donde todo cambia y la armonía reina poderosamente. Es decir un panteísmo hondamente religioso basado en la filosofía de Spinoza y en la evolución histórica.

Los románticos aprecian la cultura de sus antepasados y están convencidos de que es vigorosa y floreciente, plena de fuerza, firmeza e integridad de carácter, rectitud y profundidad de corazón y de mente, efectos cálidos y grandes pasiones

y que una reactivación mayor de estas cualidades es necesaria para regenerar la conciencia del momento.

El Romanticismo reconoce el ser anónimo del alma del pueblo. Poseemos un saber previo común, olvidado pero no ausente. Este saber, revivido en el romancero, alude a un desarrollo comunitario.

El hombre tiende a la expresión. Para que ésta se desarrolle pura y auténtica tiene que nutrirse en el tesoro común del alma del pueblo.

El cancionero popular produce una comunión con la intuición primaria y metafísica, con el ser de las imágenes compartidas.

Johann Gottfried von Herder, filósofo e historiador alemán del siglo XVIII fue quien primero expresó la idea de que la literatura de un país debe estar basada en el folklore creado por su pueblo. Según Herder, *el idioma de un pueblo es el que define el estilo característico de una cultura literaria y el que infunde a cada nación su expresión singular*. Herder era lo suficientemente talentoso para comprender que el folklore no es el registro de prácticas curiosas y arcaicas sino un desarrollo continuo que se efectúa debajo del nivel de los convencionalismos literarios establecidos. Si estos últimos constituyen simples préstamos de otras grandes culturas (como sucedía en la época de Herder), o bien si la literatura formal está moribunda, el folklore proporciona una fuente de dicción y vitalidad nuevas que permite renovarla otra vez. El que los valores literarios y nacionales más altos se encontraran arraigados en la capacidad creadora de la gente común y corriente hacía pensar en una ideología democrática que los críticos de Herder atacaban con acritud. Este igualitarismo fue precisamente lo que posteriores escritores europeos encontraron atrayente en las teorías de Herder (Gene Bluestein: "La tradición popular y la poesía del rock". En Facetas, Vol. 4, 1971, nº 2, pág. 86 y ss). El subrayado es nuestro.

Escritores norteamericanos del siglo XIX, tales como Ralph Waldo Emerson y Walt Whitman, quienes se interesaban muy especialmente por descubrir los orígenes de una genuina literatura norteamericana, estudiaron seriamente a Herder, sobre

todo su concepto de que los principales valores literarios de una sociedad derivan de los estratos inferiores de su cultura.

Para Emerson, por ejemplo, la poesía encuentra sus orígenes en el lenguaje común del pueblo, pero le corresponde al poeta la función de desarrollar simbólicamente estos materiales comunes.

En este momento de auge romántico, Archim Von Arnim y Clemens Brentano conquistan una posición importantísima en la historia de la literatura alemana moderna por una grande y admirable compilación del folklore nacional, publicado en 1806 - 1808 bajo el título de "Des Knaben Wunderhorn" (el cuerno maravilloso del mozo) acogida con aplausos universales y que ha consagrado en forma definitiva la técnica del lied.

En tres tomos encierra la primera selección de canciones populares alemanas que alimentará toda la poesía posterior.

Por su parte, Jacobo y Guillermo Grimm recogen y entregan al público, cuentos y leyendas que conservan todo su sabor e ingenuidad, en su mayoría, auténticos productos del folklore nacional y que, en el fondo no han sido superados sino sólo completados por la labor posterior de los filólogos.

Herder fue el primero en llamar la atención de los intelectuales alemanes hacia la poesía folklórica. Goethe, como colaborador de Herder, recogió copias populares e introdujo el lied en las letras alemanas.

Goethe tuvo, como modelos literarios, a Homero, Píndaro, la Biblia, Shakespeare y el folklore.

La poesía lírica del joven Goethe se basa en la folklórica del lied que ha conquistado reputación universal.

El lied es un género literario especial que se basa en la técnica del folklore lírico.

Goethe colaboró en la recopilación del folklore hecha por Herder y con este fin recorrió las aldeas para recoger de la garganta de las abuelitas más viejas, las canciones populares más viejas.

En su forma primitiva el lied se basa exclusivamente en la tradición oral. Es el producto de una labor colectiva en el

sentido de que nace de las colaboraciones sucesivas y casuales de cantores populares y anónimos.

No tiene texto definitivo puesto que la letra, reproducida en la memoria sufre transformaciones ininterrumpidas tanto involuntarias como intencionales.

Debido a su origen posee un vocabulario esencialmente popular, lo que quiere decir relativamente restringido. Abundan en la poesía lírica folklórica las fórmulas consagradas e inalterables, a veces como epíteto tradicional, a veces como frase típica.

Su técnica es sencillísima y ordinariamente más bien abrupta porque prescinde de introducciones, transiciones o explicaciones detalladas.

Además tiene un número contado de motivos, todos pertenecientes a la vida sentimental y emocional del pueblo: el amor, los celos, la petulancia de la chica o del muchacho desdenguado, la tristeza, los anhelos y sobre todo los sentimientos inmediatos de la naturaleza.

Sus ritmos son poco severos y las rimas fácilmente degeneran en asonantes.

Las letras del lied primitivo no son sino una serie infinita de variaciones ingenuas sobre el mismo tema, pero no es solamente letra y recibe su verdadero significado porque el lied exclusivamente se canta. El ritmo o la armonía del poema tienen su razón de ser en estrechísima vinculación con la melodía.

Goethe fue el primer poeta que recogió esta forma del folklore y le dio lo que se puede llamar una proyección literaria. Adoptó el carácter musical lied y una gran parte de sus formas y sus motivos.

Es célebre su refundición y perfeccionamiento de una viejísima canción sobre la rosa solitaria de los campos. Compuso su conocido lied "Haidenröslein", que se canta aún en todo el territorio de habla alemana sin que la mayoría de los cantores

reconozcan su origen. Y con esta creación dio la pauta a los futuros poetas y recopiladores del lied.

Tiempo más tarde los compositores de música también dirigieron su atención hacia el lied. Mozart y Beethoven fueron los primeros en poner música a las letras de Goethe.

Otros poetas de las generaciones posteriores desarrollaron la técnica del lied como género literario.

Compositores como Weber, Schubert y Schuman dieron los últimos toques de perfección al género musical correspondiente.

Es sugeridor acotar, que la enseñanza pública utilizó el lied como base de la instrucción musical en las escuelas primarias, de modo que aún hoy el lied, en el territorio de habla alemana, casi se puede considerar como fundamento de una cultura estético-musical de carácter democrático.

En esta línea se destacó el gran poeta lírico alemán Josef Baron Von Eicherdorff. Sus coplas, llenas de una honda comprensión de la naturaleza son cuadros de paisajes sentimentales y de escenas sencillas que se desarrollan al aire libre en el campo, a orillas de los ríos o en las montañas. Sus obras se prestan para ser recitadas o cantadas y es uno de los poetas más populares del género.

En 1827, Heine publicó el "Buch der Lieder", obra que pertenece a la humanidad entera. Es un conjunto de poemas, casi todos breves y en forma de lied, quintaesencia tan acabada de todo un movimiento literario nacional que, muy justificadamente, cuenta entre el corto número de las obras de repercusión mundial y valor permanente.

Por este tomo de poesías líricas, el romanticismo alemán, en la forma puramente folklórica, ha conquistado una influencia mundial. El lied que no es sino una de las tantas exteriorizaciones del espíritu alemán y del folklore de las naciones, ha sido consagrado por Heine como género literario universal y permanente.

Se caracterizan por su sencillez e ingenuidad extremas, son el producto de una habilidad consumada que se manifiesta en la reproducción consciente del género folklórico, conocido por las investigaciones y publicaciones de Herder, Goethe, Arnim y Brentano.

Heine les dio el carácter artístico sin el cual no hubieran adquirido su vitalidad universal. Un caso singular es el de "Loreley", balada compuesta por Brentano, que se inspira en una vieja leyenda, y sobre la cual Heine crea una forma definitiva que se incorpora a la conciencia popular y al repertorio romántico mundial.

A través de ensayos y antologías los románticos fortalecieron un ideal estético común y estimularon el interés por lo típico y pintoresco revestido de color local.

Como consecuencia de la doctrina romántica todos los países de Europa asistieron a la aparición de innumerables colecciones de cuentos, leyendas, tradiciones y romances de carácter popular y tradicional que fueron utilizadas por los artistas para creaciones de gran vuelo estético.

América experimentó con rapidez la influencia del movimiento y, en nuestro país, Echeverría señaló la importancia del folklore e intentó su proyección en "La Cautiva" y "El Matadero".

En la literatura argentina, Esteban Echeverría puede ser considerado iniciador de un rumbo hacia lo nuestro, como yo mismo lo he llamado; tanto en sus escritos doctrinarios como en las obras de creación pueden encontrarse elementos valiosos; entre los más conocidos, el halo legendario con que La Cautiva se proyecta hacia lo sobrenatural (Epilogo) y los toques realistas de "El Matadero", zona ambivalente que exhibe la simbiosis entre el ambiente ciudadano popular y el gauchesco de la pampa, al cual está íntimamente vinculado por su ubicación, su actividad y su espíritu. (Augusto Raúl Cortazar: "Concepción dinámica y funcional del folklore". Separata del Homenaje a Fernando Márquez Miranda, Madrid, Sevilla, 1954, pág. 151). El subrayado es nuestro.

IV. — UNA CULTURA DE PARTICIPACION: REELABORACION DE LO FOLK POR EL FOLK

Versos habrá, por cierto, que interpretan plenamente su pensar y que expresen de manera satisfactoria, sentimientos universales sobre el amor o la muerte, los repetirá sin alterarlos y no dejará en ellos rastros de su personalidad ni del mundo concreto en que se desliza su vida. Pero junto a tales excepciones, cuánto matiz añadido, cuánto término lugareño sustituirá a palabras ininteligibles o de sentido poco claro, cuánta comparación se enriquecerá con referencias locales, de más seguro efecto en el auditorio.

Así va el pueblo, con leves, pero incesantes presiones, modelando su folklore, imprimiéndole el sello de su señorío que patentiza una incorporación funcional a su cultura, la impronta de su genio y de su espíritu. (Augusto Raúl Cortazar: "El Folklore Argentino, el Noroeste". El Ateneo, 1950, pág. 55). El subrayado es nuestro.

La capacidad que tiene el pueblo para reelaborar sus propios materiales es la que le posibilita para transmitir la cultura de generación en generación.

La base de este importantísimo y vital proceso de donación generacional se encuentra precisamente imbricado en la asimilación histórica, o dicho en otras palabras en la virtud de reelaborar el material recibido por la generación precedente.

Porque es indudable que el hecho de estar "debajo" y al "margen" de la cultura letrada no es suficiente para que exista y viva vigoroso el hecho folklórico.

Según Menéndez Pidal en su conferencia sobre "El Romancero tradicional en la literatura española", conferencia pronunciada en Oxford, en 1922, toda transmisión supone reelaboración. No se transmite exactamente como se ha oído.

El cantor tradicional añade algo de sus vivencias, de su sentir, de su cosmovisión que, por otra parte, no difiere esencialmente de aquellas que pertenecen al total de la comunidad.

Estos añadidos, estas refundiciones y modificaciones son de gran importancia artística.

“En todos los casos, el pueblo actúa mediante una selección (no menos efectiva por ser anónima) que va destilando algunos bienes de entre los recibidos en un momento dado, lo que perdura en la vida de la comunidad (en forma espontánea, no oficialmente impuesto) llega a tradicionalizarse y nutre el meollo del auténtico folklore, en el caso argentino es el que nuestros abuelos alcanzaron a conocer en el siglo XIX y que en buena parte está vigente en nuestros días. Es este un prodigio de síntesis que el pueblo ha realizado a través del tamiz selector de los siglos. Ha podido escoger entre materiales de la más excelsa calidad espiritual, ya proveyeran de la España Áurea (siglos XVI y XVII) ya de la cultura americana tan sugerente y en algunos casos tan enigmática.

El resultado de la sosegada y anónima reelaboración que los pueblos de las diversas regiones realizaron en trescientos años en un noble producto de nuestra cultura, realizada con frecuencia por el arte, por la gracia, por ese encantador matiz de belleza e ingenuidad natural que las expresiones exhalan cuando son legítimas y bien logradas. Dentro de nuestro marco, nadie podrá negar aquellas cualidades ante una copla feliz, un mate de plata cincelado, un poncho pampa, una leyenda explicativa, los giros airosos de una danza criolla, la melodía de un yaraví.

Este folklore criollo, resultado, en conjunto, de una estupenda experiencia cultural, exige ahondar con amor, pero sin prejuicios en el estudio de múltiples facetas aún vigentes para la ciencia.

(Augusto Raúl Cortazar: “Factores culturales en la formación del folklore argentino. Separata das Actas do Congresso Internacional de Etnografía, promovido pela Camara Municipal de Santo Tirso, del 1 al 8 de Juho de 1963, Lisboa, pág. 9).

Quando decimos “debajo” y al “margen de la cultura oficial o letrada queremos significar que la cultura folk se expresa dentro del complejo civilizado criollo.

Debajo en cuanto hace referencia a una cultura soslayada con respecto a otra aceptada y transmitida por medios institucionalizados y sistemáticos: libro, escuela, universidad, medios de comunicación de masas.

Al margen en cuanto se encuentra en la periferia de esta otra modalidad.

No obstante esta situación de inferioridad, provocada por los prejuicios de la Ilustración, el Progreso y la Civilización, la fuerza de la cultura folk es tan grande que se mantuvo en vigencia y persistió hasta hoy, uniendo en sabia y caudalosa armonía el legado hispánico con el indígena y asumiendo los posteriores impactos culturales.

Lo folklórico asume y exige como condición necesaria el arraigo del hecho, su presencia en el pasado y su persistencia en el presente, reclama cierta certidumbre y perennidad.

El sujeto del folklore, según Bernardo Canal Feijóo en su "Ensayo sobre la expresión popular artística en Santiago del Estero", dice siempre "yo soy", es decir no asume en su folklore el pasado sino que asume en el folklore su presente. Existe un elemento de movilidad, más o menos lento, más o menos hondo o duradero, pero un elemento en el cual el sujeto folklórico elige, prefiere, subraya, es decir opta frente a la proposición folklórica tradicional.

Siempre hay alguien más inquieto que concreta una forma expresiva. Pero ni para ese autor ni para el pueblo, el hecho tiene importancia ya que no existe la preocupación por la propiedad intelectual.

Además el pueblo sólo consagra lo auténtico, es decir los hechos que reúnen cierta condición esencial conforme a su profundo dinamismo expresivo.

El folklore es esencialmente lenguaje colectivo sin otra forma de uso que la coparticipación activa, la comunión o comunidad en acto, se cumple en comunidad gregaria.

La comunidad folklórica ignora al espectador, sólo admite a los actores vitales. Ninguno de los miembros del folk podría renunciar a él sin renegar de algo capital en su vida.

V. — PROYECCION DEL FOLKLORE EN EL ARTE

"Por eso tu obra me ha emocionado, porque en plena pérdida de la tradición sudamericana, en lo que respecta a la temática, tú te agarras de la temática de la Argentina, de Sudamérica en ge-

neral y comprendes que es una fuente viva y punto de partida para cosas extraordinariamente ricas”.

(David Alfaro Siqueiros al muralista argentino Rodolfo Campodónico. Grabación magnetofónica de Campodónico en la nota titulada: “El último mensaje de Siqueiros”. En Crisis nº 1, Marzo de 1974, págs. 36 y 37).

Ricardo Rojas expresa en “Eurindia” que el arte es una grave función histórica y es tanta la responsabilidad del artista que a nada conducen los caprichos de exóticas imitaciones, la vanidad personal, las superficialidades de la vida cosmopolita.

Siendo una grave función histórica es necesario inscribirse en una tradición y lo más sensato es hacerlo en la propia y no en otra.

Rojas inicia el movimiento intelectual de recuperación de la conciencia argentina en el sentido de la personalidad nacional.

El Capítulo XXXII de “Eurindia” es sugerente para fundamentar la proyección ya que lo universal folklórico, asentado en un lugar, no sólo sufre variante por esa regionalidad sino que, al tomarlo, el artista vuelve a transformarlo a través de su sensibilidad condicionada por el paisaje.

Para atestiguar lo antedicho está la obra de los “regionalistas”, en quienes nuestro paisaje, con sus formas, su luz, su vitalidad multifacética, asume caracteres originales en los cuales se expresa la conciencia nacional y alcanza una trascendencia capaz de inscribirse en la categoría estética universal.

Conocido es por todos que Sarmiento en “Civilización y Barbarie” trató de explicar la psicología del gaucho, sus costumbres, la montonera, el caudillaje, el federalismo y todos los rasgos de nuestra historia local, por las condiciones de nuestra extensa llanura.

Evidentemente las calidades de lo artístico trascienden al localismo para insertar la obra estética en el ámbito de lo universal, pero no es menos cierto que tales productos, surgen de la savia de un tronco que hunde sus raíces en un tiempo y en

un lugar determinado y que la familiaridad con el contexto cultural, aun en los casos más modestos, ayuda a la comprensión cabal del fenómeno.

Rojas estaba dotado de una especial clarividencia para esta problemática y se asignó a sí mismo la misión de llevar a los argentinos el mensaje de la conciencia nacional.

Por eso se preocupó en "Eurindia" por contestar la pregunta de Sarmiento, en su ensayo, de 1883: "Conflictos y armonías de las razas de América": "Argentinos, desde cuándo y hasta dónde, bueno es darse cuenta de ello".

Su pensamiento se mueve en torno a un eje ideológico permanente siendo todas sus respuestas formas distintas de una misma unidad sistemática.

En momentos en que el cosmopolitismo parece dominar sobre los caracteres tradicionales del país, Rojas desarrolla en todas las direcciones posibles la idea matriz de la "Argentinidad" o sea la creencia de que el espíritu histórico territorial de las provincias primará sobre el cosmopolitismo de las ciudades.

Surge así su tesis de "indianismo" y "exotismo", como conjunción armónica de ambas facetas de la cultura americana.

Mucho tiempo más tarde, Augusto Raúl Cortazar reconoce esta preocupación cuando expresa que "La Salamanca", de Rojas, es un verdadero paradigma de la proyección del folklore en la literatura argentina (trabajo nº 26 del Congreso Internacional de Folklore de 1960: "Aportes económicos del Fondo Nacional de las Artes para el conocimiento, estímulo y difusión de las expresiones de nuestro folklore artístico" mimeografiado, pág. 15).

La salamanca subsiste en las supersticiones argentinas actuales, no sólo como tema del folklore científico, sino como realidad espiritual y esta superstición se funde en el paisaje del cual recibe influencias telúricas tan poderosas como la tradición mestiza en que sobrevive.

Como las cuevas mágicas o de hechiceros anteriores a la conquista, hoy se habla todavía de salamancas en pueblos le-

janos. "La Salamanca", de Rojas, tiene un argumento, de creación original del autor, inspirado en el folklore hispanoamericano y en el paisaje andino.

En la advertencia preliminar a "El país de la selva", Ricardo Rojas detalla las condiciones de una auténtica proyección sin darle, por supuesto, este nombre.

Me ha preocupado tanto la verdad del detalle como la precisión de la forma. Para conseguir lo primero he renovado la emoción de mis recuerdos de niño, he viajado con pasión por la selva descripta, he visitado nuestros museos y consultado una copiosa bibliografía de teólogos y cronistas que me preservaron de anacronismos e inexactitudes en los pasajes legendarios e históricos. Para lograr lo segundo, no he desdénado locución por arcaica, ni voz alguna por indígena mientras expresaran con justeza mi pensamiento; antes bien he preferido que en ese doble cariz castizo y americano del estilo se maniestaran idiosincrasias de la comarca y del autor.

("El país de la Selva", Bs. As., Hachette, 1956, pág. 14).

Rojas tuvo la conciencia total de haber realizado una obra de bien, preservando un tesoro de riquezas, en el mismo momento en que los buscadores del oro habían comenzado a destruir las selvas mediterráneas y que sólo podría sobrevivir algo de su misterio en una obra como ésta.

"El país de la selva" anuncia las ideas posteriores de Rojas sobre lo folklórico y lo nativo. Transido por la melancolía del lugar natal revive los paisajes, los usos, el folklore, todo lo que le confiere a un lugar su fisonomía peculiar: Zupay, los difuntos, la salamanca, el toro diablo, el íncubo, las fiestas, los yaravies, las leyendas, los dioses y otros míticos personajes nutren esta obra de valor universal.

Antes que él, con Hidalgo y Ascasubi, la materia folklórica había entrado en las formas urbanas escritas de nuestra literatura y coronada por Martín Fierro que compendia toda la tradición payadoresca.

Cuando hablo, pues de los problematismos que las condiciones del mundo moderno plantean al folklore, no es que tiemble por su suerte

última; sobreteiendo que si toda forma es perecedera porque es histórica, *hay una sustancia permanente, y en ella están inscriptos de un modo más o menos larval, más o menos confuso, los grandes temas y las grandes notas posibles, al menos los temas y notas constantes de la expresión profunda de la conciencia y de la sensibilidad humana.* ¿Dónde está la constante y lo distinto en cada caso? *Será el genio individual y culto el que tenga un día a su cargo, la asunción de esa sustancia y empine de un golpe maestro de ala el tema y la nota a esa altura profunda —si puede decirlo— en que el hombre domina el pasado, el futuro y acierta en el lenguaje de la comunión universal.*

(Bernardo Canal Feijóo: "Burla, credo, culpa en la creación anónima". Sociología, etnología, psicología del folklore. Bs. As., Nova, 1951, pág. 13). El subrayado es nuestro.

Canal Feijóo vuelve a sostener la misma tesis en "Ensayo sobre la expresión popular artística en Santiago" (Buenos Aires, 1937, Compañía Impresora) cuando afirma que, muchas veces, espíritus singulares se apoderan de los elementos folklóricos corrientes, los jerarquizan en mayor escala y los reintegran al pueblo, en una forma superada. Tal el caso de Hernández en su "Martín Fierro".

De importancia decisiva para esta tesis es otra figura que se ubica entre Ricardo Rojas y Juan Alfonso Carrizo. Se trata del compositor y musicólogo Manuel Gómez Carrillo que expuso ideas muy importantes con respecto al tema que nos ocupa y cristalizó en geniales creaciones admirables ejemplos de esta concepción.

De alguna manera estuvo en mejores condiciones que Rojas y que Carrizo, ya que conoció la tradición profundamente y a la par era un artista generosamente dotado, situación que no se dio con tanta amplitud en Rojas, que amaba la tradición pero no la conoció tan a fondo, o en Carrizo que la profundizó, pero no era él mismo un creador.

¿Por qué no ocupó en la Argentina un lugar que, por ejemplo, han ocupado en la Hungría contemporánea un Bartok y un Kodály, personalidades tan similares a la suya en el papel histórico - cultu-

ral que les tocó desempeñar? Pueden aducirse varias razones. *La fundamental es que la élite ilustrada o europeizante del país, la que nace bajo el signo de Rivadavia, no bajo el signo de Echeverría, y que comprende posiblemente el 75 ú 80 % de la élite argentina, prefiere imitar, adaptar y consumir obras ajenas a producir propias.* Es como un horror a los dolores del parto histórico. Gómez Carrillo como Rojas, Lugones y otros, pronto se encontró en una atmósfera enrarecida, si no asfixiante y comprendió que no podía seguir importunando a las élites dominantes con sus programas y modelos para una definición clara y una expresión genuina de la personalidad y el destino del país.

(Bruno Jacovella: "Vida, obra e ideario de Manuel Gómez Carrillo", en Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología, 7, Bs.As., 1968 - 1971. Publicación del Ministerio de Cultura y Educación. Subsecretaría de Cultura, Dirección Nacional de conservación cultural e investigaciones). El subrayado es nuestro.

En 1920, Manuel Gómez Carrillo pronuncia cuatro conferencias de capital importancia en el Teatro Odeón de Tucumán; en el Instituto Popular de Conferencias de Buenos Aires y en la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires con la colaboración de Ricardo Rojas.

En todas ellas señala la necesidad de proporcionar a los creadores, los sanos e intocados motivos de la tradición y cómo en esa inspiración radica el camino de la emancipación cultural en nuestro país.

América atraviesa una época histórica en la cual espontáneamente toman curso las manifestaciones de un alma que paso a paso se desvincula del viejo mundo y encuentra en sí misma un caudal inagotable de espiritualidad para satisfacerse; cualquiera de esas manifestaciones no es ya una consecuencia de la historia colonial sino un punto de partida hacia rumbos nuevos e insospechados con lo cual América ha creado su ciclo histórico que, en el campo del arte, comienza a ser una realidad. Ante tal independiencia espiritual y social, debemos abstraer de nuestro ánimo cualquier ejemplo foráneo y alimentar la convicción de que, *para renovarnos artísticamente, será más lógico hacerlo sobre nuestras propias creaciones que sobre la experiencia de los pueblos europeos, cuyo ciclo histórico es distinto del que los americanos hemos iniciado.*

(Bruno Jacovella: Obra mencionada más arriba, pág. 19, conferencia en el Aula Magna de la Facultad de Derecho de Bs. As). El subrayado es nuestro.

Gómez Carrillo entendía que no puede darse progreso en un pueblo sin tradición, del mismo modo que no puede existir impulso creador en un hombre sin personalidad.

Y agrega Jacovella:

La praxis antropológica contemporánea le da la razón: el progreso o modernización sin tradición es una experiencia traumática, más que enriquecedora, en la sociedad que la soporta; y en cuanto a la relación entre creación y personalidad, estamos viendo cómo las escuelas musicales que proclaman la ruptura con los modelos tradicionales han terminado a la vez en la esterilidad creadora y en la abolición declarada de la personalidad.

(Bruno Jacovella: Obra citada más arriba, pág. 19).

La música folklórica es la base de la música nacional, por eso se impone la investigación y la difusión constante de los modelos tradicionales, aprovechando los modelos y técnicas de procedencia exterior para enriquecernos pero aprovechando como sustancia el alma de la Argentina.

Augusto Raúl Cortazar ha profundizado en el tema de la proyección del folklore y ha sido el primero en dar un nombre al fenómeno, en definirlo y estudiarlo exhaustivamente sobre todo sus manifestaciones en el ámbito literario.

Proyección es "manifestación producida fuera de su ambiente geográfico y cultural, por obra de personas determinadas o determinables, que se inspiran en la realidad folklórica, cuyo estilo, formas o carácter trasuntan o reelaboran en sus obras e interpretaciones destinadas al público en general, preferentemente urbano, al cual se transmiten por medios mecánicos e institucionalizados propios de la civilización vigente en el momento en que se considere (por ejemplo obras literarias o dramáticas de inspiración folklórica, escritas por autores determinados; audiciones de radio y televisión, industria de estilo artesanal, la danza de salón o de espectáculo, la moda, etc.)". ("Concepción dinámica y funcional del folklore"

Sevilla, Madrid 1964. Separata del homenaje a Fernando Márquez Miranda, pág. 151).

El público en general suele no distinguir entre folklore y proyección del folklore, de modo que acepta como fenómeno folklórico legítimo, numerosas proyecciones que los asedian desde los medios de comunicación.

Estas obras, fruto de autores conocidos, se inspiran en las manifestaciones tradicionales del pueblo y son el reflejo de los auténticos hechos folklóricos proyectados en otros sectores distintos de la sociedad folk en la cual se han originado.

En una supuesta conversación con un maestro, Cortazar le aclara para qué sirven, entre otras aplicaciones, las innumerables fichas que él recoge en sus viajes de investigación y le explica que, sin limitar la actividad artística, podrían ser para que artistas, músicos, pintores, decoradores, coreógrafos, directores de cine, modistos, etc., tengan fuentes fidedignas de inspiración.

Y en tal sentido podemos hablar de proyecciones musicales, plásticas, literarias, fílmicas, artesanales, nombrando las más trabajadas, para crear una fisonomía propia e identificatoria.

Por lo que hemos explicado anteriormente es una evidencia que las proyecciones constituyen un tema de vital importancia y muchos investigadores han aportado sobre él.

Olga Fernández Latour de Botas en su ensayo sobre "Folklore y poesía argentina", Editorial Guadalupe, Bs. As., 1969, distingue entre "proyecciones directas, es decir las que se dan con continuidad de la especie: de alfarería a alfarería; de tejido a tejido; de danza a danza e "indirecta, cuando, por ejemplo, el tejido o cestería se proyecta en la plástica; la superposición en el cuento; la cerámica en la joyería, etc. (pág. 22).

La cultura folk es una fuente de nobles virtudes y riquísimos modelos para alcanzar creaciones de alto vuelo.

El folklorólogo debe estudiar con detenimiento las proyecciones y no rechazarlas, ya que dignamente realizadas pres-

tigian y acrecientan el patrimonio cultural y colaboran en la elaboración de una cultura nacional.

Con la posibilidad en su favor de que las proyecciones dignas y veraces constituyen una manera eficaz de retorno al folk” de fenómenos que puedan actuar como revitalizadores de formas en vías de extinción.

Para que esta renovación sugerente pueda producirse y afianzar sus efectos, el camino más acertado supone la educación institucional, la educación permanente y los medios de comunicación al servicio de una política cultural coherente y con objetivos definidos.

