

---

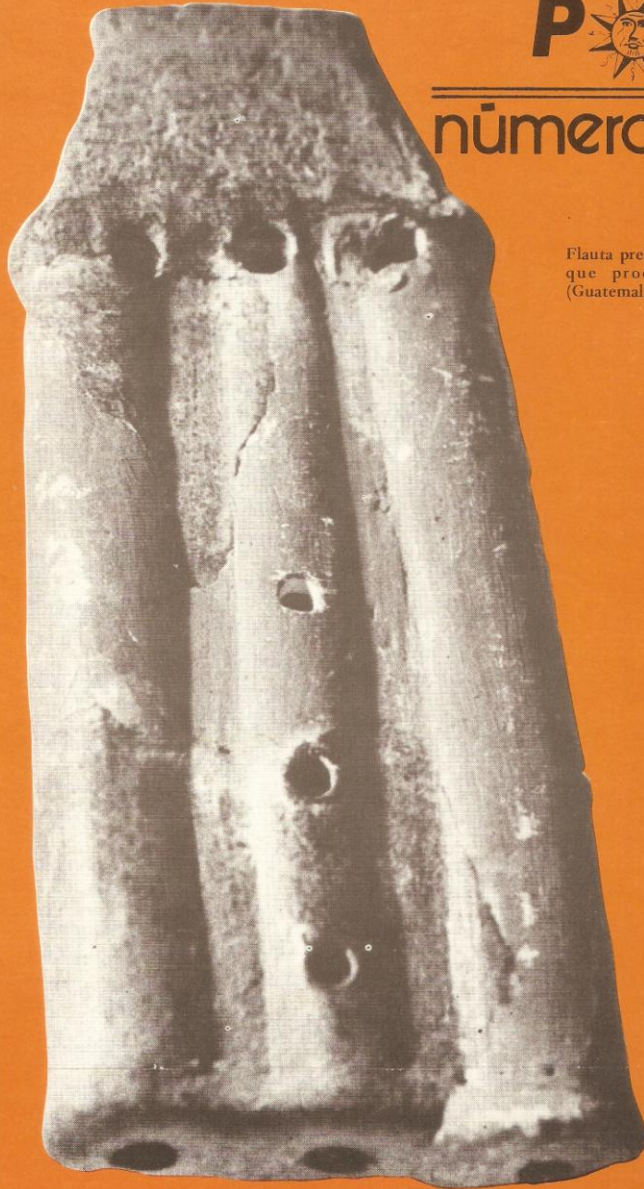
---

# La Tradición P ular

---

---

número 7 - 1976



Flauta prehispánica con embocadura común,  
que produce tres sonidos distintos.  
(Guatemala).

**Boletín del Centro de Estudios Folklóricos  
Universidad de San Carlos de Guatemala.**

Pito en forma de guerrero. Guatemala.



LA TRADICION POPULAR  
CENTRO DE ESTUDIOS FOLKLORICOS  
DIRECTOR: ROBERTO DIAZ CASTILLO



INVESTIGADORES ADJUNTOS: CELSO A. LARA  
OFELIA DELEON M.  
AVE. DE LA REFORMA 0-63, ZONA 10. TEL. 60904  
GUATEMALA, CENTROAMERICA.



Pito en forma de loro. Procedencia: Kaminal Juyú, Guatemala. Cultura: Maya-clásico. Material: barro. Técnica: modelado. Dimensiones: 11.4 cms. de altura. Museo de Arqueología y Etnología. (Guatemala).

## EL FOLKLORE Y LA INVESTIGACION FOLKLORICA:

*Roberto Díaz Castillo*

### UN PROBLEMA IDEOLOGICO

#### Una concepción del mundo y de la vida propia de las masas populares

Más velada que abiertamente se ha venido manifestando en nuestro país una tendencia que pretende explicar el folklore y la folklorología como dos expresiones socialmente conservadoras y políticamente reaccionarias.

Sin embargo, para el Centro de Estudios Folklóricos de la Universidad de San Carlos de Guatemala, el problema se plantea de modo distinto. Identificados con la posición enunciada por Antonio Gramsci,<sup>1</sup> los investigadores de este

Centro entendemos el folklore como una concepción del mundo y de la vida elaborada por las clases sociales explotadas, que se contraponen a los criterios oficiales de los estratos dominantes. Las concepciones del folklore son por ello asistemáticas, producto de las grandes masas populares y fuente inagotable de contravalores opuestos a la agresión de los valores imperialistas. A través del folklore, irreductible ante los focos cosmopolitas de penetración extranjerizante, el pueblo defiende la autenticidad de su propio lenguaje.

<sup>1</sup> Antonio Gramsci, "Observaciones sobre el Folklore", en *Antología* (Selección y notas de Manuel Sacristán), México: Editorial Siglo XXI, S.A., 1970, p. 489.

Cuando durante la colonia los españoles promulgaron las Ordenanzas de 1681 y a través de éstas prohibieron a los artistas y artesanos del pueblo —especialmente a los indios— el cultivo de casi todas las artes “sin que haya aprendido el oficio con perfección y sea examinado...”, tuvieron que consentir que esos sectores sociales marginados pudieran expresarse a su manera: “... que pinten países en tablas de flores, frutas, animales, pajaros, romanos y otras cualesquiera cosas, como no sean imágenes de santos, que sólo por esto han de ser examinados y aprender este arte, para que lo hagan con perfección.” De esta manera la censura española contribuyó a hacer surgir una cultura de clase, un arte de las mayorías que rechaza los criterios y patrones impuestos por los colonizadores: una cultura folklórica. Una cultura que se abre paso, hasta el presente, en medio de restricciones y tutelajes que se traducen en impracticables programas de organización cooperativa, de desarrollo de la comunidad, de servicio y fomento de la “economía indígena”.

El Centro de Estudios Folklóricos reconoce por ello en la cultura de las clases sociales explotadas un repertorio de concepciones que entraña afán de perpetuidad y singularidad, que reafirma la historia continua de nuestros pueblos, que pone en evidencia el valor ideológico y estético de sus creaciones. Y fundamenta su actitud en los siguientes principios: a) Las expresiones de la cultura artística, surgidas históricamente en relación con determinadas peculiaridades sociales y geográficas, tienen un específico carácter nacional adquirido a lo largo de siglos de desarrollo. La cultura es elemento integrante de la nacionalidad y se nutre de las raíces de que ésta se ha formado; b) Las obras de arte expresan una determinada visión del mundo, propia de una clase social concreta, por lo que la cultura nacional en la sociedad dividida en clases no es homogénea, sino que en ella se reflejan las contradicciones inherentes a la sociedad en que se produce; y c) En la sociedad burguesa existen dos culturas, la de las clases dominantes y, aunque no estén desarrollados, elementos de una cultura democrática, expresión de los intereses y anhelos de las clases oprimidas.<sup>2</sup>

#### Un punto de vista erróneo

Considerar que la cultura de nuestras masas populares es fruto exclusivo de la represión e imposición del régimen social surgido con la conquista, es juzgar unilateralmente el problema. Los modelos españoles de cosechas agrícolas, animales domésticos, herramientas, tejidos, alfarería e instrumentos musicales, no tuvieron aquí aceptación inmediata. Y cuando a través del tiempo llegaron a tenerla, dieron lugar a esa amalgama de elementos indios, españoles, africanos y de otra procedencia en que consiste la cultura

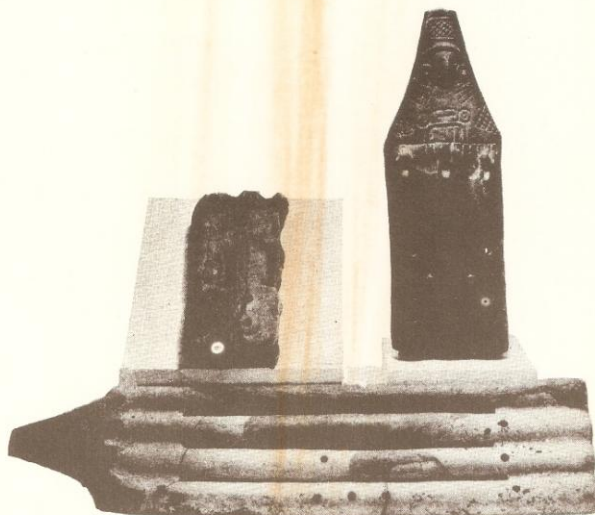


Evangelina López: —“Sí, se seguirán usando los mismos; nunca se cambiarán.”

mestiza de hoy. Después de todo, no hay culturas químicamente puras. Los ocho siglos de dominación árabe en España, que en gran medida configuraron la cultura española actual, son un ejemplo esclarecedor. “Desde luego, constituye una interpretación obviamente equivocada la de considerar a los árabes españoles descendientes de celtas, romanos y godos; o, peor aún, la de tenerlos como extranjeros y ajenos a ese país. Porque tan españoles son unos como los otros y, además, es indudable que entrambos son los ascendientes de los españoles actuales y, parcialmente, de los iberoamericanos. Por lo tanto, la cultura islámica desarrollada en la península ibérica es, intrínsecamente, parte de la cultura española.”<sup>3</sup>

2 Sobre la cultura artística y literaria. Tesis. Resolución del Primer Congreso del Partido Comunista de Cuba. La Habana, diciembre, 1975 (s.p.i.)

3 Eli de Gortari, La ciencia en la historia de México, México: Fondo de Cultura Económica, 1963, p. 126.



Flautas múltiples que producen acordes de tres y cuatro sonidos. La cuádruple pertenece a la colección de Diego Rivera. (Foto: Irmgard Groth). Tomada de la Revista de *Revista de Bellas Artes*, México.

Tampoco en América, en donde todavía se conocen culturas ágrafas —las tribus del Alto Xingú (Brasil), los Yanomani del Alto Siapa y los Panare (Venezuela), los Amahaca, Amarakaeri, Amuesha, Campa, Candoshi, Machiguenga, Matastanahua y Yagua (Perú)—, puede hablarse de esa pureza. Las influencias y relaciones de tribu a tribu son cada vez más frecuentes.<sup>4</sup>

En lo que concierne a los tejidos indígenas —quizá una de las artes y artesanías más acentuadamente marcadas por la influencia de los conquistadores— Bernal Díaz del Castillo, protagonista y por ello testigo ocular de la conquista, describió el atavío de la nobleza mexicana. Sus palabras acreditan la existencia de productos textiles de gran calidad entre los pobladores de Mesoamérica.

El cronista Fuentes y Guzmán, en cuya obra podemos apreciar algunos dibujos acerca del traje indígena, nos dice que los nativos nobles usaban vestuarios de colores azul y encarnado en campo blanco de algodón fino, camisa blanca de asiento llano al cuello, calzones blancos delgados, finos y

transparentes, con flecos que llegaban a media pierna, y sobre ellos otros calzones que les daban a las rodillas, de modo que los de abajo colgaban fuera como una cuarta de vara. Las mangas de la camisa llegaban hasta el codo, aseguradas con una cinta de algodón “tinta en la fineza del chuchumite azul, que era lo más común o el encarnado fino tan en uso.” Ceñíanse la cintura con un lienzo de colores, sobre los hombros usaban una capa, tejida en hilo blanco y bordada de pájaros y leones “cosa a la verdad primorosa y apreciable, y las orlas perfiladas de torzales y flecos.”<sup>5</sup> El mismo autor admite que, en ciertos casos, los españoles modificaron los trajes indígenas, tanto como en otros “no necesitaron los nuestros de hacer reformación.”

El traje indígena de hoy, por lo tanto, es resultado de un largo proceso de cambios e innovaciones que llega hasta el presente. Y es por ello algo distinto de lo que fue en sus orígenes remotos. Algo que dista de ser ajeno a la comunidad que lo usa y defiende. Algo que entraña no sólo el “préstamo” de ideas ajenas, sino la reinterpretación de estas y otras nociones propias que vienen de lejos. Los diseños de los trajes de Tamahú y Tucurú, en Alta Verapaz, replantean concepciones estéticas y mitológicas de raíz prehispánica: el sol, la luna, la serpiente.<sup>6</sup> Pero lo

4 Cfr. Orlando Villas Boas y Claudio Villas Boas, *Xingú the indians, their myths*, New York, Edited by Kenneth S. Brecher, Institute of Social Anthropology, Oxford University, 1973, 270 pp.; Jacques Lizot, “El río de los periquitos: breve relato de un viaje entre los Yanomani del Alto Siapa”, en *Antropológica* (No. 37), Caracas, 1974, p.3; Marie-Claude Muller, “El sistema de posesión de la lengua Panare”, en *Antropológica* (No. 38), Caracas, 1974, p. 3; y *Del trabajo y arte del selvícola*, publicado por el Instituto Lingüístico de Verano, Lima, Perú, 1971, 151 pp.

5 Cfr. Francisco Antonio de Fuentes y Guzmán, *Recordación Florida*, Edic. Biblioteca Goathemala, Tipografía Nacional, Guatemala, 1932, T. I., pp. 380-395.

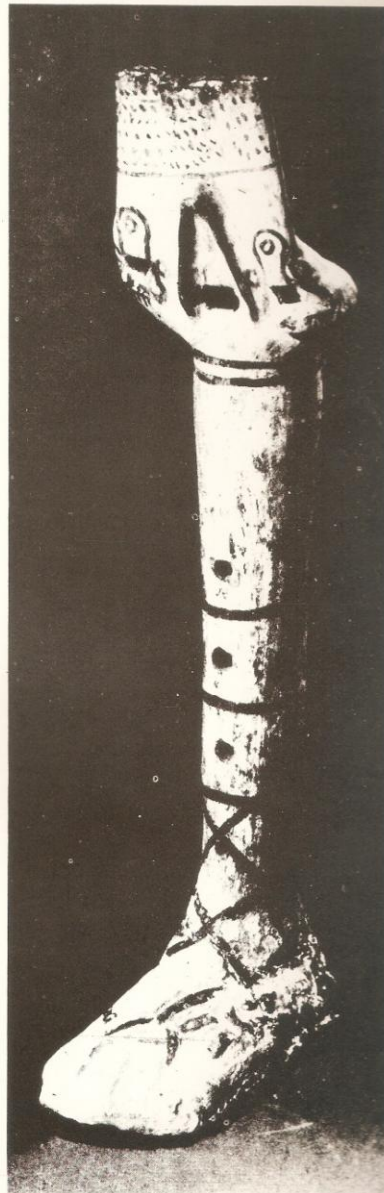
6 Cfr. J. Eric S. Thompson, *Arqueología maya* (2a. edición), México, Editorial Diana, 1969, 271 pp.

importante no es el origen de tales concepciones sino su reinterpretación y reelaboración actuales. Su funcionalidad.

Recuérdese que, recientemente, cuando alguna autoridad intentó imponer la vestimenta ladina como obligatoria en el Instituto Nacional de Señoritas de Totonicapán, la reacción casi llegó a la violencia. Y es que se ignora o desestima que hay un tiempo histórico incorporado<sup>7</sup> a las prendas indígenas de vestir, al grado de que el pueblo reconoce y ve en ellas algo legítimamente suyo.

Las técnicas de la alfarería prehispánica, por su parte, se mantienen vivas en Chinautla, Rabinal, Santa Apolonia, San Luis Jilotepeque y otros lugares más al par de la española vidriada, convertida en un complejo de procedimientos híbridos por la práctica indígena. Es lo que sucede con la cerámica brillante que se hace en San Cristóbal y San Miguel Totonicapán. La reelaboración y el tiempo histórico incorporado juegan también en este caso un papel determinante.

Por otra parte, abundan ilustrativos y convincentes ejemplos de que los instrumentos musicales indígenas de hoy no son meras imitaciones o deformaciones de modelos españoles, como lo suponen algunos autores. Así lo demuestra la arqueología mesoamericana. Los frescos de Bonampak ponen de manifiesto la antigua presencia de grandes trompetas de madera, del tambor y de la caparazón de tortuga. Y las excavaciones han revelado la existencia de gran variedad de flautas precolombinas de las más diversas formas y de los más distintos usos: sencillas y dobles de émbolo, procedentes de la cultura del Golfo de México; con embocadura de pico y silbatos en forma de pierna humana; de muelle con dos diafragmas; de tonos enteros; cromáticas de origen tarasco y totonaca; y microtonales. Nuestro Museo de Arqueología y Etnología posee una valiosa muestra de silbatos y flautas de barro cocido que no confirma sino niega el exabrupto ése de que la cultura del indio es casi toda ella una cultura pobre, y de la imposibilidad técnica que llevó a los indígenas a crear instrumentos musicales defectuosos. La situación es tan clara que resulta candoroso, como afirma Samuel Martí, seguir creyendo "que los músicos que crearon y tocaron instrumentos tan perfectos y con un conocimiento profundo de la acústica y de las series armónicas, hayan conocido solamente la escala de cinco o pentátona, como generalmente se cree y se enseña. Los instrumentos arqueológicos demuestran que los músicos mesoamericanos



Flauta mexicana pentátona con embocadura de pico, color negro sobre crema; mide aproximadamente 36 cms. de largo y tiene dos silbatos adaptados a la embocadura. Este instrumento singular produce sonidos do, re, mi, fa, # la o sol bemol, quinto, índice. Fue adquirida por el famoso etnólogo Lumholtz en el Valle de México. (Cortesía del Museum of Natural History de Nueva York). Tomada de la *Revista de Bellas Artes*, México.

7 Expresión usada por Antonio Erazo Fuentes en su trabajo inédito titulado *Sobre la preservación de valores de uso de carácter folklórico* (en prensa), que publicará el Centro de Estudios Folklóricos. Para este autor, a la categoría marxista de valor de uso los productos folklóricos añaden el tiempo histórico incorporado: "...valores de uso que arrastran e incorporan a su seno elementos que corresponden a momentos históricos remotos..."

emplearon gamas de dos, tres, cinco, seis y siete sonidos, y otras más evolucionadas incluso la diatónica, cromática, de tonos enteros y microtonos."<sup>8</sup>

En el área andina, por lo demás, ha quedado plenamente comprobada la existencia de semitonos y de su uso frecuente entre los antiguos flautistas peruanos.<sup>9</sup>

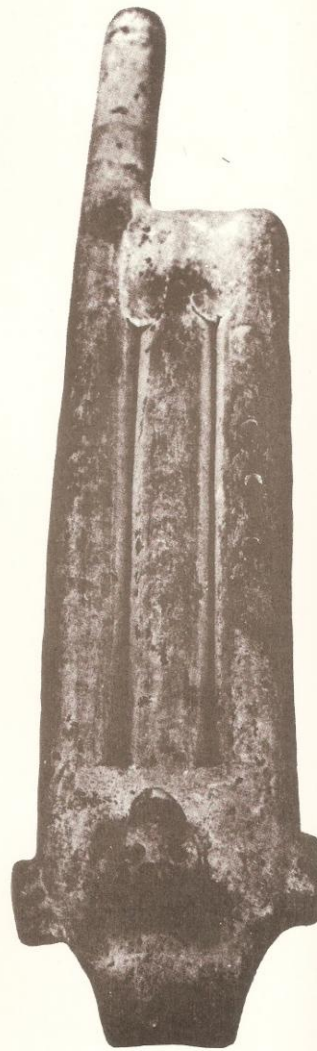
Análogas consideraciones podrían hacerse en torno a otra clase de instrumentos y, en general, a la música y danza precolombinos: el tun, el xul, el Baile del venado, el Baile de la culebra.<sup>10</sup> Lo cierto es que la tendencia al paralelismo de estas formas de cultura con respecto de los patrones occidentales, induce al error y al etnocentrismo. Es un procedimiento tan absurdo y tan estéril como sería comparar los cantos gregorianos, la orquestación sinfónica o la música de cámara europeos con los sistemas musicales e instrumentales de la India, Indonesia, China, Corea o Vietnam.

Finalmente, una muy breve alusión a la literatura oral, necesaria para señalar que, no obstante la conocida y estudiada influencia española —motivos bíblicos, por ejemplo— apreciable en algunas de sus muestras, la reinterpretación, y en ciertos casos también la recreación, es la constante que priva entre las narraciones de hoy. Baste citar los casos de Sipac, el poderoso, Sipac y los tres espíritus del maíz y Seres humanos, alimento del Dios Mundo cuyo contenido temático constituye una verdadera reelaboración de concepciones propias del Popol Vuh.

Singular es, en este campo, la autenticidad del Rabinal Achí, obra acerca de la cual los especialistas coinciden en afirmar que "ni la crítica mejor intencionada ha podido descubrir traza alguna de ascendencia europea."<sup>11</sup> Y, a propósito, volviendo a la necedad de ese paralelismo que pretende establecerse entre las formas de cultura precolombina y la europea, téngase presente su inoperancia e inutilidad: "...el Rabinal Achí es completamente irrepresentable desde el punto de vista teatral europeo, ya por la longitud de sus diálogos, ya porque le falta coordinación y equilibrio entre la acción, el tiempo y la palabra dramática."<sup>12</sup>

En nuestro teatro tradicional, de raíz colonial y originalmente católico, son frecuentes y significativas las manifestaciones de lucha social. Veamos tan sólo estos ejemplos: según la Loga (loa) de un indio para la Virgen de Concepción,

- 8 Samuel Martí, "La música mesoamericana", en *Revista de Bellas Artes* (No. 7, enero-febrero), México, 1973, p. 69. Véase, además, Samuel Martí, *Canto, danza y música precortesianos*, México: Fondo de Cultura Económica, 1961, 379 pp.
- 9 Carlos Vega, *Escalas con semitonos en la música de los antiguos peruanos*, Buenos Aires, 1934, cit. por Isabel Aretz, *El folklore musical argentino*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1952, p. 31.



Flauta triple de Tenexpan, Veracruz. Largo: 29.5 cms. produce acordes de tres sonidos. (Cortesía del Museo de Antropología de la Universidad, Jalapa, Veracruz). Tomada de la *Revista de Bellas Artes*, México.

- 10 Linda O'Brien, "Folk music of Guatemala, intended for publication in *Grove's Dictionary of Music and Musicians* (copia manuscrita), 1976.
- 11 René Acuña, *Introducción al estudio del Rabinal Achí*, México: UNAM, 1975, p. 77.
- 12 *Ibid.*

representada en Ciudad Vieja el 8 de diciembre de 1975,<sup>13</sup> la Virgen ayuda a un campesino para que pueda burlar al administrador de la finca que quiere llevarse a su hija y robarle su parcela de tierra; y, de acuerdo con la Loga de un guardia y un indio para la Virgen de Concepción, representada en Sumpango en 1974,<sup>14</sup> dos indios que hacían gato (aguardiente clandestino), consiguen que la Virgen los ayude a escapar de la persecución de un guardia de hacienda.

Parece ser, entonces, que detrás del dogmatismo con que se quiere juzgar nuestra cultura popular, se esconde no sólo una buena dosis de ignorancia, sino, lo que es aún peor, el menosprecio hacia lo indígena por lo indígena mismo, rasgo peculiar de los colonizadores de ayer y de hoy y de sus élites intelectuales.

Los testimonios recogidos después del terremoto del 4 de febrero de 1976, arrojan aún más claridad sobre lo dicho anteriormente. La interferencia de numerosos sectores del país

—instituciones de beneficencia, ejército, universidad, representaciones diplomáticas, delegaciones de especialistas extranjeros— en las poblaciones afectadas del interior de la república, ha provocado reacciones que es aconsejable estudiar con detenimiento. Porque la imposición de criterios extraños a esas comunidades está generando ya una actitud defensiva, notorio descontento y, en muchos casos, repudio.

En los municipios de Parramos, San Juan y San Lucas Sacatepéquez, Sumpango y Comalapa, por ejemplo, el Comité Universitario de Emergencia tuvo una experiencia aleccionadora. La ropa de uso femenino que distribuyó allí fue recibida pero destinada a otros fines: las mujeres indígenas deshicieron blusas y faldas y las convirtieron en sábanas, cubrecamas y otras prendas análogas. Sin embargo, cuando el aludido comité dispuso mandar a esos poblados cincuenta docenas de huipiles de manta, éstos tuvieron aceptación inmediata.



Matías Siquenajay: —“Aquí la casa se puede hacer como antes.”

13 Una copia de este texto y la grabación magnetofónica pueden consultarse en los archivos del Centro de Estudios Folklóricos.

14 Una copia de este texto la conserva J. Gonzalo Mejía Ruiz y la grabación magnetofónica se halla en los archivos del Centro de Estudios Folklóricos.

Veamos ahora lo que ocurre en materia de vivienda.

Matías Siquenajay, de 60 años de edad, albañil y arrendatario, residente en el cantón San Antonio del municipio de San Andrés Itzapa, Chimaltenango, declara: —“Aquí la casa se puede hacer como antes. Los pobres no tenemos para hacerla de otra cosa, sólo caña, adobe y algunas láminas. No nos deben meter como coches en una de esas casas que hicieron los gringos y la



municipalidad. Cada uno con su casa, pero todos juntos. Yo y mi mujer, mi hijo con su mujer también, y aquí nos ayudamos entre todos, con nuestros cochitos, los chuchos, la milpa de todos. Y platicamos todos en la casa cuando comemos. Esa casa de abajo es de ladinos; a nosotros los pobres no nos sirve"<sup>15</sup>

Margarito Juárez, de 32 años de edad, ayudante de albañil y agricultor, residente en el cantón Santísima Trinidad, opina: —“La casa es así como la ven, de caña, adobe y tal vez teja, cuando pase el susto. Así lo hicieron antes los abuelos; así lo vamos a hacer nosotros si Dios nos da licencia.”

Pablo Caté, de 52 años de edad, residente en el cantón San Cristóbal, dice: —“La casa debe hacerse mientras tanto de caña y adobe, y así con todas sus cosas, su trojita, su cocina donde se come. A uno le gusta venir del campo y descansar en la cocina y hablar con la mujer.”

Faustino Salazar Salazar, de 53 años, residente en el cantón San Lorenzo, afirma: —“El cuarto donde está el fuego, sobre tenamastes, nos sirve para enterrar el ombligo de los patojos que nacen y tiene que estar cerca del fuego, con los padres y los abuelos. La gente de aquí dice que en el ombligo está el nahual.”

Vicente Zamora, de 50 años de edad, albañil y marimbista, apunta: —“En San Andrés se guarda el ombligo en una tinaja y se entierra o se cuelga en el árbol más alto para que los patojos, cuando sean grandes, sean listos y no sean sebones.”

Santiago Juárez, de 42 años de edad, albañil y agricultor, residente en el cantón San Lorenzo, asegura: —“La troje está cerca de la cocina para que el maíz no se llene de gorgojos y esté bueno para la siembra. Si se queda el puño de maíz o las mazorcas por allí rodando, se la hartan los coches y los gorgojos.”

Adrián Alvarez, de 57 años de edad, residente en el cantón Santísima Trinidad, manifiesta: —“Este cuarto grande es para juntarnos todos, aquí comemos, aquí platicamos, aquí resolvemos los problemas de todos. Por eso es que este cuarto es el que más le gusta a la gente.”

Margarito Juárez, ayudante de albañil y agricultor, residente en el cantón Santísima Trinidad, comenta a propósito de las casas que los canadienses han construido en ese lugar: —“Esa casa no sirve, se va a picar la madera porque es de pino, y porque aquí llueve así (en forma lateral), y el agua pega en el pie de la madera y se pudre. Fíjese: tampoco tiene cajón (cimientos). No está inclinada la lámina y se junta el agua, y va a hacer

15 Todos estos datos fueron tomados del informe presentado por Celso A. Lara F., profesor de Folklore de Guatemala en la Escuela de Historia e investigador adjunto del Centro de Estudios Folklóricos, cuyo original se conserva en los archivos de esta última institución.



Matías Siguinajay: —“Esa casa de abajo es de ladinos; a nosotros los pobres no nos sirve”.



Margarito Juárez: —“La casa es así como la ven, de caña, adobe y tal vez teja, cuando pase el susto.”



Margarito Juárez: —“Así lo hicieron antes los abuelos; así lo vamos a hacer nosotros si Dios nos da licencia.”

*mucho calor, porque es bajita. A mí no me gusta y no voy a ir a que me den una."*

Pablo Caté, de 52 años, albañil y jornalero, residente en el cantón San Cristóbal, agrega: —*"Le van a poner cemento al suelo. ¿Dónde vamos a poner el fuego? Nos va a hacer mucho frío de noche. Es muy chiquita, allí no cabemos mi mujer, mi nuera, mi hijo y mis otros hijos."*

Y Vicente Zamora, albañil y marimbista, residente en el cantón Santísima Trinidad, concluye: —*"Si la regalan está bien. A caballo regalado no se le mira el colmillo, pero cuando se vayan los gringos vamos a vender todo y con ese pistío vamos a comprar nuestro adobe y hacer nuestras casas a nuestro modo."*

Igualmente elocuentes son las respuestas que dieron a un cuestionario preparado por el Centro de Estudios Folklóricos, después del terremoto, las tejedoras de San Juan Sacatepéquez, departamento de Guatemala, y San Antonio Aguascalientes, departamento de Sacatepéquez.<sup>16</sup>

¿Piensa seguir elaborando los mismos diseños que hacía antes del terremoto?

María de Jesús Equité Chet (San Juan Sacatepéquez): —*Sí, pienso seguir elaborando los mismos.*

Alejandra Chahicoj de Chet y Marta Chet (San Juan Sacatepéquez): —*Sí, vamos a seguir con los mismos.*

Toribia Camey (San Juan Sacatepéquez): —*Sí, seguiré haciendo los mismos.*

María Isabel López Subarán (San Antonio Aguascalientes): —*Sí, no pienso cambiar.*

María Antonia López (San Antonio Aguascalientes): —*Pienso seguir elaborando los mismos, los cuales son variados.*

¿Cree usted que la gente del pueblo seguirá usando los mismos tejidos?

María de Jesús Equité Chet (San Juan Sacatepéquez): —*No cambiarán ropa, porque están acostumbrados a la suya.*

Toribia Camey (San Juan Sacatepéquez): —*Ya son personas grandes que tienen que seguir con los mismos trajes.*

María Alejandra Vásquez (San Juan Sacatepéquez): —*Tienen que usar los mismos.*

Mercedes Porsh (San Juan Sacatepéquez): —*Sí, no pueden cambiar.*

Evangelina López (San Antonio Aguascalientes): —*Sí, seguirán usando los mismos; nunca se cambiarán.*

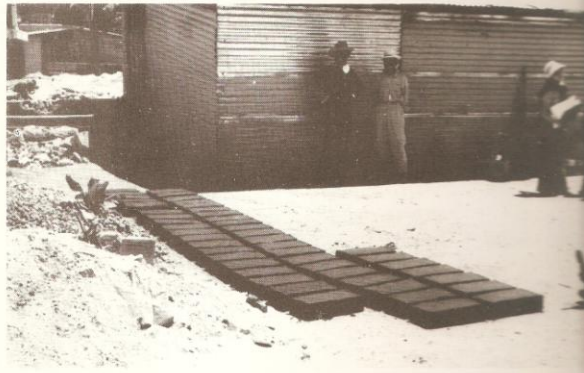
¿Por qué?

—*Por costumbre.*

16 Según informe presentado por Ofelia Déleon Meléndez, investigadora adjunta del Centro de Estudios Folklóricos, cuyo original forma parte del archivo de esta institución.



Pablo Caté: —*"La casa debe hacerse mientras tanto de caña y adobe, y así con todas sus cosas, su trojita..."*



Vicente Zamora: —*"...cuando se vayan los gringos vamos a vender todo."*



Pablo Caté: —*"La casa debe hacerse mientras tanto de caña y adobe..."*



Felipa de Jesús Carmona de López: —“Porque sólo hacen lo que tienen en su mente.”

María Isabel López Subarán (San Antonio Aguascalientes): —*Sí, los siguen usando porque son los de su lugar.*

María Antonia López (San Antonio Aguascalientes): —*No cambian.*

Si alguien sugiriera cambiar los diseños en sus tejidos, ¿acceptaría?

María Alejandra Vásquez (San Juan Sacatepéquez): —*No se puede, porque se ve diferente. El pueblo no cambia.*

María Mercedes Porsh (San Juan Sacatepéquez): —*No.*

Felipa de Jesús Carmona de López (San Antonio Aguascalientes): —*No.*

¿Por qué?

—*Porque sólo hacen los que tienen en su mente.*

María Antonia López (San Antonio Aguascalientes): —*No, hago los mismos. Es mi trabajo.*

Las consideraciones y datos precedentes ponen al descubierto las debilidades de ese punto de vista erróneo sobre nuestra cultura popular, resultado de simples lucubraciones de gabinete. Tan equivocado es mantener el status de la población como “universalizar” a la fuerza, imponiendo patrones occidentales de desarrollo social. No hay teoría sin práctica —se ha dicho— y no hay verdad científica que no sea susceptible de comprobación. “El dogmatismo es tan inútil como el excremento de perro”, reza una sabia sentencia china puesta en boga por la literatura política revolucionaria de hoy.

#### Folklore, folklorología y revolución

Las tendencias dominantes en el mundo actual coinciden en subrayar la importancia que tienen los fenómenos folklóricos como instrumentos de cambio social. Así lo han advertido especialistas norteamericanos y latinoamericanos tan ilustres, aunque no ideológicamente afines entre sí, como Richard W. Dorson, John Greenway, Abram Kardiner, Arthur Ramos, Renato de Almeida, Edison Carneiro,



Toribia Camey: --"Seguiré haciendo los mismos."

Domingos Vieira Filho, Paulo de Carvalho-Neto, Plutarco Cisneros, Miguel Acosta Saignes y Félix Coluccio.

Pero es en el mundo socialista en donde el folklore y la folklorología han alcanzado su mejor expresión dentro de esa línea de pensamiento. Máximo Gorki, en la Unión Soviética, puede decirse que abrió a esa disciplina un horizonte nuevo al afirmar la facultad creadora del pueblo y poner en evidencia el valor ideológico de su obra. Y Iuri M. Sokolov, más recientemente, ha expresado que nunca en toda la historia de Rusia ha servido la poesía oral a los fines sociales tan amplia y poderosamente como en el período soviético. "Los folkloristas soviéticos —apunta— han ayudado a

revelar los valores intrínsecos de agitación y propaganda contenidos en el Folklore."<sup>17</sup> Y M. Ilin, también soviético, refiere cómo el Instituto de Industrias Artísticas de Moscú estudia el arte popular del pasado y del presente, presta ayuda a los talleres de artesanos creando modelos de alto valor artístico, estimula sus realizaciones y fomenta y orienta las dotes artísticas de los maestros.<sup>18</sup>

17 Paulo de Carvalho Neto, *El folklore de las luchas sociales*, México: Siglo XXI Editores, S. A., 1973, p. 17.

18 M. Ilin, *El arte decorativo popular ruso*, Moscú: Ediciones en Lenguas Extranjeras (s. f.), p. 5.



Flautas pentáfonas de Colima que miden 31.5 y 21.5 cms. de largo. La de abajo es extraordinaria, ya que produce escalas diferentes en cada tubo y por consiguiente, armonías de dos sonidos. (Cortesía Dr. Adrián y Guadalupe Bourcart. Foto: Luis Quintero). Tomada de la *Revista de Bellas Artes, México*.

Análogo es el caso de Hungría, en donde Sabina C. Stroescu se ha encargado de esclarecer la función social que ha jugado y sigue jugando la sátira en la literatura popular (contra la arrogancia, la falsedad, la avaricia, la calumnia, los chismes, el miedo, el engaño); de Checoslovaquia, la República Democrática de Alemania, Polonia, Bulgaria, Albania y Rumanía, país este último cuyos textiles, tan extraordinariamente similares a los nuestros, gozan de la protección del Estado socialista, juntamente con sus cuentos, refranes, cantos y danzas, objetos todos de continua y rigurosa investigación científica.

En la República Popular de China las tradiciones de los numerosos grupos étnicos con que cuenta el país —hay 65 minorías nacionales— disfrutan también de la preocupación estatal. Se fomenta el uso de refranes y proverbios en la literatura política, se establece centros para el cultivo de las manualidades artísticas (pintura, papel recortado, dibujo, escultura, tallado en marfil y jade), se estimula la ópera china, la música y la danza folklóricas. Más o menos lo mismo sucede en Vietnam, Corea y otros países socialistas de Asia.

No obstante, la experiencia más significativa del presente resulta ser la cubana. En este país, entre las diez realizaciones de la revolución en el ámbito de la cultura, hasta 1975, se cuenta ésta, que lleva el número tres: *"El estudio de las raíces culturales, el reconocimiento de sus valores, el desarrollo de éstos y la investigación del folklor."*<sup>19</sup> En Cuba, según opinión de expertos en materia de tradiciones populares, *"El folklor, es decir las manifestaciones más auténticas de la cultura popular tradicional, en oposición a la cultura de las clases dominantes o cultura oficial, es contemplado bajo otra óptica dentro del marco de una Revolución socialista. Primeramente, se asume como la más auténtica creación de las masas, donde se refugiaron algunas de las mejores tradiciones de la lucha del pueblo frente a la política de penetración cultural extranjerizante promovida por las oligarquías nacionales, y sirviendo a los intereses imperialistas."*<sup>20</sup> De ahí por qué *"Debe estimularse su desarrollo orgánico y dirigido hacia los objetivos de la construcción socialista, mejorando sus técnicas en el caso, por ejemplo, de tratarse de la fabricación de instrumentos musicales, o analizando científicamente las verdaderas virtudes de la famacopea tradicional, o enriqueciendo las formas coreográficas autóctonas; en fin, expurgándolo de ideas y hábitos nocivos contrarios a una concepción materialista del mundo, e integrando todo ese acervo nacional a la gran corriente de la cultura revolucionaria."*<sup>21</sup>

El punto de vista cubano constituye, en América Latina, el más consistente aporte que ha recibido la folklorología desde el ángulo del materialismo histórico: *"Es imprescindible acercarse al folklor con el máximo de respeto y con sólidos elementos de juicio. Debemos huir de la apreciación superficial y pintoresquista de la cultura folklórica, y al mismo tiempo, de la visión estática de este fenómeno. Esta es la cantera de formas vitales que nos permitirá descubrir y superar el diversionismo artístico e ideológico. El folklor no desaparece sino que se transforma, y con ello nutrirá nuestra verdadera cultura nacional."*<sup>22</sup>



Músico tocando una flauta doble de pico, similar a las que se han encontrado en excavaciones en Colima. La figura está modelada con barro negro con vestigios de pintura blanca y mide 38 cms. de alto. (Colec. Kurt Stavenhsgen. Foto: Luis Quintero). Tomada de la *Revista de Bellas Artes*, México.

19 Sobre la cultura artística y literaria, ob. cit., p. 17.

20 Rogelio Martínez Furé, "Diálogo sobre folklor", en *La Gaceta de Cuba* (No. 121), La Habana, marzo de 1974, p. 12.

21 Rogelio Martínez Furé, loc. cit., p. 13.

22 Ibid., p. 13.



Silbato. Procedencia desconocida. Cultura Maya. Material: barro. Técnica: modelado. Dimensiones: 14 cm. de altura. Museo de Arqueología y Etnología (Guatemala).



Vista posterior de la figura precedente.



Silbato de dos agujeros y cara de perro. Procedencia desconocida. Material: barro. Técnica: moldeado. Dimensiones: 12  $\frac{1}{2}$  centímetros de altura. Museo de Arqueología y Etnología. (Guatemala).

Vista posterior de la figura precedente.



Pito. Material: barro. Técnica: modelado. Dimensiones:  
12.3 cms. de altura. Museo de Arqueología y Etnología.  
(Guatemala).



Vista lateral de la figura precedente.

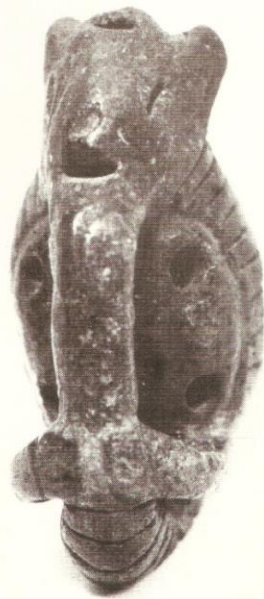


Pito en forma de guerrero (mutilado). Material: barro.  
Técnica: modelado. Dimensiones: 11.4 cms. de altura.  
Tipo: cerámica anaranjada de cobre crema. Museo de  
Arqueología y Etnología. (Guatemala).



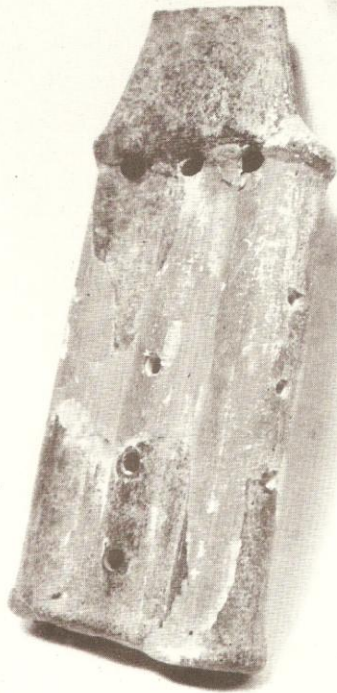
Vista posterior de la figura precedente.

Pito en forma de armadillo. Material: barro. Técnica: modelado. Museo de Arqueología. (Guatemala).



Vista frontal de la figura anterior.

Flauta triple con embocadura común, que produce tres sonidos diferentes. Procedencia: San Agustín Acasaguastán (Ruinas de El Tambor). Material: barro. Técnica: modelado. Cultura: Maya-clásico. Dimensiones: 32 cms. de altura. Museo de Arqueología y Etnología. (Guatemala).



Vista lateral de la figura anterior.



Diagramación: *Rodolfo González*

Fotografías: *Mauro Calanchina*