

FOLCLORIZANDO LUCHAS: LA COPLA COMO ESPACIO DE DISIDENCIA EN ANDALUCÍA

ANDALUSIAN FOLKLORE AND COPLA IN THE SOCIAL STRUGGLE: TOWARDS AN ACTIVISM OF DISSIDENTS IN ANDALUSIA

Andrea Oliver Sanjusto
Universidad Pablo de Olavide

RESUMEN

El presente texto quiere servir como breve aportación a la reflexión que actualmente se desarrolla en torno a la reivindicación de la identidad andaluza, en el marco del denominado “nuevo andalucismo”. En concreto, aterriza en el escenario de la copla, entendida en su amplia acepción, es decir, no como composición exclusivamente musical o escénica, sino como “espacio coplero” o espacio folclórico para esbozar viejos y nuevos discursos que están teniendo lugar en el territorio andaluz, como reflejo de autoconsciencia en este sur. Diversas creatividades artísticas desarrolladas en torno al espacio coplero –de Machado a Carlos Cano, pasando por Romero de Torres, Rafael de León o Martirio–, son planteadas en su articulación con los análisis actuales, en concreto, aquellos que proponen nuevos enfoques para narrar las disidencias sexuales y de género en Andalucía. En este sentido, el trabajo del artista cordobés Carlos Carvento es considerado, entre otros, referente de diversas confluencias históricas en el marco emergente actual.

Palabras clave: Andalucía; Andalucismo; Copla; Folklore; Disidencia.

ABSTRACT

The present article aims to provide a brief contribution to the reflections on Andalusian identity revindication, a concept which is currently being developed as “New Andalusism”.

Concretely in the copla scenery, comprehensively understood not only as a performance or a musical act, but as a “copla space” or “folklore site” of flourishing new and old discourses that are taking place in Andalusian territory as impressions of southern self-consciousness.

Keywords: Andalusia; Andalusianism; Copla; Folklore; Dissent.

INTRODUCCIÓN

El concepto de *Folklore* ha evolucionado tanto desde que se utilizara por primera vez en Sevilla (1881) que prácticamente resulta irreconocible (Rodríguez Becerra, 2021). Hoy, la noción originalmente compuesta por los vocablos *folk* (pueblo) y *lore* (saber), en su acepción como “ciencia del saber popular”, deriva en propuestas asociadas de manera específica al espacio de las artes:

“El concepto y contenido de lo que comúnmente llamamos en la actualidad folclore ha cambiado su semántica drásticamente desde su introducción en España en el último tercio del siglo XIX hasta la actualidad y ello produce no poca ambigüedad hasta el punto de que de una propuesta científica ha pasado a ser una actividad artística. En síntesis creo que se trata de la necesaria colaboración entre Ciencia y Arte” (Rodríguez Becerra, 2021: 209).

Por su parte, el amplio territorio de las artes en el espacio contemporáneo, se constituye como catalizador de demandas, transformaciones y resistencias lideradas por diversos agentes y colectivos, por su potente capacidad narrativa:

“Desde el arte contemporáneo se proponen, así, imágenes dotadas de un elevado poder narrativo en torno a la sociedad en que se originan, pero también de cierto poder constructivo y de capacidad “de acción” sobre la misma. Lo anterior convierte el campo artístico en un terreno fértil para el estudio de las inquietudes, las ideas, las tendencias y las orientaciones emergentes en una cultura específica” (Sacchetti, 2009: 2).

De este modo, las creaciones artísticas contemporáneas que encuentran su soporte en referencias folclóricas, resultan una útil reinterpretación de elementos que diferentes agentes sociales identifican como singulares de su propio colectivo, así como referentes de un patrimonio específico. En el contexto andaluz, son numerosas las propuestas que en los últimos años manifiestan una marcada reivindicación de las disidencias desde el espacio artístico, narrada a través de elementos locales y tomando el espacio cultural, en su acepción antropológica, como “proceso colectivo de creación y recreación”

(Stavenhagen, 1982: 6). Mediante la reapropiación, reinterpretación o el uso de herramientas performativas aplicadas a diferentes símbolos y elementos culturales, artistas como Carlos Carvento, Ricardo Pueyo, Belial, Carmen Xía o el colectivo *Misscomadres*, entre otros, vinculan la expresión de las diversidades sexuales y de género con una particular proyección de autoafirmación andaluza. Prácticas tan diversas como la danza, la pintura, la música e incluso la creación textil, convergen y dialogan con otros lenguajes y fórmulas contemporáneas como el drag, el rap coplero o la reelaboración de imágenes religiosas, enmarcadas en lo que Jiménez Calderón denomina “costumbrismo futurista” (2022).

Existe un denominador común en la expresión de estas prácticas artísticas, que concurren en un modo específico de entender y vincular lo andaluz como territorio y cultura, asociada a relatos respecto a la diversidad sexogenérica y al modo de encarnarla en contextos situados. El bailarín Carlos Carvento (Córdoba, 1995), apunta hacia la necesidad de *coplerizar* la danza, en tanto “el cuerpo coplero utiliza el gesto como recurso para recrear el imaginario que lo compone. Las manos son el símbolo identitario del marica, refuerzan su contexto y su discurso a la hora de generarse como artista dentro de la copla”¹. Este artículo toma como premisa la copla, en su amplia acepción, como uno de estos hilos conductores y conectores.

La disputa histórica de la copla

Podría establecerse cierto paralelismo entre el sentido que otorga Carvento a la aplicación de la fórmula coplera en la danza, con la propuesta de *fragilizar* el espacio flamenco que refiere López Rodríguez, en cuanto a su capacidad estética más allá de lo formal: “[Se trata de] bascular hacia otro lado, no para convertirse en otro lenguaje coreográfico reconocible sino, tal vez, para permanecer en ese estado que podríamos calificar como inconformista, o como queer” (2016: 285)

Si bien los orígenes de la copla son diferentes y posteriores a los del flamenco, ambas expresiones comparten rasgos en cuanto se sitúan en Andalucía, no solo como contexto geográfico de notorio desarrollo y producción, sino desde una perspectiva social en cuanto a artistas, creaciones, temáticas y recursos estéticos. También, si el flamenco se constituye en algún momento como manifestación explícita de desigualdad y opresión del pueblo andaluz (y, específicamente, del pueblo gitano)², la copla, por su ambigüedad

1. En entrevista. De la noción de *coplerizar* parte el hilo conductor de este artículo.

2. Por razón de síntesis, este artículo trabajará el ejemplo de la copla, aunque puntualmente incluya ejemplos del espacio flamenco. Para profundizar en el caso del flamenco como género artístico asociado a la subalternidad andaluza ver Cruces (2022), quien a su vez cita a desde Caro Baroja (1969, 1980), hasta Del Campo y Cáceres (2013).

formal, conforma un cajón de sastre capaz de acoger a sujetos que escapan y desafían a la norma.

La premisa de la copla también reviste interés como pilar fundamental en la estrategia de oficialización cultural del régimen franquista. La espectacularización de la escena folclórica andaluza, a través de los canales propagandísticos estatales, responde a estrategias anteriores, pero cobra particular relevancia durante la dictadura, debido a su incorporación en un sistema de valores y significaciones muy concretas, también como estrategia de unificación nacional y de borrado de expresiones singulares, desde una perspectiva territorial y disidente, entre otras. Numerosas propuestas artísticas que se desarrollan en el contexto de reelaboración de un nuevo espacio andalucista, también llamado de tercera ola³, coinciden en la necesidad de narrar y relocalizar el espacio coplero. Al respecto, cabe señalar que la dinámica de recuperación/reapropiación de las fórmulas copleras en el marco andaluz, tampoco es nueva: Maribel Quiñones, *Martirio*, coexiste como precedente con el espacio contemporáneo. Además de ser pionera en la fusión del género, la coplera onubense desarrolla un trabajo consciente desde el espacio coplero, como lugar para narrar un feminismo situado⁴ y un posicionamiento que desborda al lugar estricto de la creación-interpretación artística:

“Soy una mujer del sur de las cosas que toda su vida la ha entregado a la música [...] Me interesa lo que pasa en el escenario cuando la gente se siente tocada y es capaz de meterse para dentro, buscarse y encontrarse a través de sus propios sentimientos. Para mí, esa es la gran labor del arte: ponerte frente a un espejo donde te puedes encontrar”⁵.

Aunque considerando el contexto de evolución del género entre múltiples y variadas hibridaciones, especialmente aquellas asociadas a la tonadilla o cuplé afrancesado, este artículo contempla la copla como género eminentemente andaluz. Ello, advirtiendo que esta afirmación no necesariamente vincula con presupuestos esencialistas o

3. Las expresiones “nuevo andalucismo” o “andalucismo de tercera ola”, son utilizadas como sinónimos de este contexto concreto. No obstante, interesa la apreciación “tercera ola” porque, si bien asume una transformación del movimiento lo suficientemente relevante como para requerir de un espacio o análisis independiente, valora la continuidad, por tanto, la influencia de las oleadas anteriores.

4. Que además está presente en el marco de la copla como espacio reflexivo. Una muestra es su conferencia cantada “La mujer y la copla en nuestra educación sentimental”, cuyo título apunta hacia claros precedentes en el trabajo de Martín Gaité (1978) y Vázquez Montalbán (1972, 2000) entre otros.

5. Entrevista *La Razón* (20/11/2023): https://www.larazon.es/cultura/martirio-soy-mujer-sur-cosas_20231120655abe8af6ca7200012b0642.html

fundamentados en la idea romántica de *pureza*, como ideal imaginado en un tiempo remoto (Ortiz Nuevo, 1996) o desde una pretensión de antigüedad que legitima determinados posicionamientos ideológicos asociados a la tradición (Hobsbawm y Ranger, 1983). Interesa esta asociación, en primer lugar, porque quienes crean y componen copla, son autores andaluces o ubicados en Andalucía desde una perspectiva compositiva, interpretativa, política o vivencial. También, porque las/os grandes intérpretes de copla han sido y son intérpretes andaluces y si bien existen grandes excepciones fuera de Andalucía, éstas habitualmente se han empleado a fondo en una *andaluzación* de sus formas, como es el caso de la valenciana Concha Piquer⁶. Este ejercicio de impostura o mímica no es exclusivo del espacio de la copla y encuentra antecedentes en la utilización de recursos asociados a Andalucía –fundamentados en su concepción romántica- en el contexto de los espectáculos comerciales de flamenco, más allá del territorio:

“Este uso de los estereotipos andalucistas para demostrar la calidad del flamenco en el andalucismo artístico mercantil eran reforzados y alimentados a su vez por los propios artistas, quienes, en muchas ocasiones, falseaban su imagen relacionándola con un supuesto origen andaluz, aun sin serlo” (Castro Martín, 2022: 103).

La copla, también salvo honrosas composiciones particulares, ubica su temática en el contexto andaluz:

“Pese a que en el amplio y heterogéneo repertorio de la canción española y sus aledaños encontramos también ejemplos de narraciones emplazadas en lugares como Salamanca, Valencia o Madrid (con especial énfasis en aquellas canciones que recrean el Madrid dieciochesco del majismo y la tonadilla, como sucede en ‘Ole catapún’ de León y Quiroga o ‘La Caramba’, de Quintero, León y Quiroga), Andalucía es el escenario por excelencia de las historias de la copla” (García García, 2023: 129).

Si la instrumentalización política que el franquismo realiza de la copla, se integra en un amplio espacio que es percibido como parte del folclore andaluz, es en este contexto donde se inscribirán las consecuencias de su asociación permanente con las narrativas franquistas: “cierta destilación del folclore andaluz- estaba motivada por una preocupación central de esos años de Transición: “cómo liberar este legado cultural y

6. Ejemplo de *andaluzación* intencional y de cómo es recibida e interpretada, es interesante observar como comentarios a videos de YouTube de Concha Piquer, que apuntan a la “gracia andaluza” –posiblemente por confusión- o desde el conocimiento de su origen valenciano, pero resaltando la interpretación a través de su acento: “Se sentía orgullosa de ser de Sagunto, Valencia, como Conchita. He notado que en algunas de sus canciones canta con acento andaluz”. Comentarios a videos de *La Parrala* https://www.youtube.com/watch?v=6SVYr7u4e_M&lc=UgxCb eo8rdnWjjcnmHZ4AaABAg.8Gc bdlf7yWg9uzhvycf6WI y *Tatuaje* <https://www.youtube.com/watch?v=ns72t1BrF30>

artístico del discurso ideológico fascista que lo había secuestrado durante cuarenta años” (García García y Yarza en García García, 2023: 111).

En la misma línea, aquello que es contemplado como folclórico, en relación a fórmulas andaluzas, es percibido e interiorizado a través de connotaciones asociadas al *mal gusto* (García García, 2023), que implican una “deformación de lo andaluz convertido en producto de consumo y posteriormente en estereotipo” (Moix en García García, 2023: 123).

Los análisis que destacan la emergencia de una nueva proyección del movimiento andalucista, coinciden en señalar su importancia generacional (Jurado, 2018, 2022; García, 2020), ligada al uso de estrategias y herramientas de las nuevas tecnologías, así como a la incorporación de temas y perspectivas ausentes o apenas esbozadas en oleadas andalucistas anteriores. A este respecto, los planteamientos desde propuestas estéticas o artísticas, incorporan reivindicaciones localizadas en el territorio, así como la voz propia de grupos históricamente subalternizados: “Los andaluces necesitamos con urgencia reapropiarnos de la poesía, la música, el cine y la cultura para (re)construirnos como una comunidad con voz propia y superar la brecha que nos condena a tener vidas más breves y más duras que las de nuestros vecinos del norte”⁷.

En este sentido, para la resignificación de la escena folclórica andaluza y la copla como lenguaje del nuevo andalucismo, el espacio feminista juega un papel fundamental:

“Si la primera generación de mujeres universitarias se empapó de feminismo en la academia para comprender los sufrimientos de sus madres y abuelas, pronto necesitó también reivindicar su identidad propia ante un feminismo que nunca había mirado al sur [...] Comienza así todo un trabajo de investigación y difusión para poner en valor la tradición y los saberes populares de las mujeres andaluzas, para destacar la potencia feminista de las Corralas y otras luchas, para recuperar la imagen de las folclóricas antes denigradas como Marisol, Lola Flores o Rocío Jurado [...]” (Jurado, 2020: 64).

Trabajos por la recuperación de la memoria feminista, como el blog divulgativo *La Poderío*, el libro *Como vaya yo y lo encuentre: feminismos andaluces y otras prendas que tú no veías* (Gallego, 2020⁸), el proyecto editorial de *Avenate* (Borrego y Báez), el colectivo flamenco *Las Asarvahás* (“peña Flamenca Feminista por la visibilidad del flamenco hecho

7. Jesús Jurado, <https://ctxt.es/es/20180801/Firmas/21067/Rosalia-andalucismo-cultura-Jesus-Jurado.htm>

8. Actualmente trabaja en una trilogía sobre feminismo andaluz.

por mujeres y disidencias”⁹) o, fuera del territorio, la peña andaluza La Gata (Madrid), cuya denominación toma el nombre de Gata Cattana, “otra andaluza expatriada que se convirtió en referente andalucista viviendo en Madrid, en referente feminista reivindicando la tradición de nuestras madres y abuelas, en referente del rap recuperando nuestro folklore”¹⁰, entre otros¹¹, resultan clave para comprender la reconfiguración de prácticas asociadas al folclore, los feminismos y las disidencias andaluzas, desde nuevos canales, lenguajes y expresiones colectivas: “el feminismo andaluz que se está forjando se resiste a mimetizar formas de lucha y modelos políticos nortños y apuesta por crear organización y disidencia desde los propios referentes culturales”(Filigrana, 2023)¹², afirmando *sin complejos* que tanto sus discursos como sus prácticas conforman una corriente de pensamiento político (Filigrana en García Fernández, 2023). A este respecto:

“El feminismo andaluz utilizará las manifestaciones culturales del pueblo andaluz como resistencia. Esta valorización se convierte a su vez en un frente de oposición contra la andaluzofobia y el mito de la modernidad que se da incluso dentro de los propios espacios feministas. Como afirma Mar Gallego, ‘donde tú ves folclore, nosotras vemos revolución’ (s. f., párr. 15)” (Chacón-Chamorro y Terrón-Caro, 2021: 13).

Las páginas que siguen esbozarán, a partir de su evolución histórica, algunas estrategias de resignificación y experiencias artísticas desarrolladas en torno al espacio coplero andaluz, como articulación entre el movimiento andalucista y el espacio de las disidencias sexuales y de género, considerando éste un espacio emergente que comienza a tomar fuerza en los últimos años, en el escenario que denominamos “nuevo andalucismo”.

METODOLOGÍA

Este artículo forma parte de una investigación doctoral más amplia, actualmente en desarrollo. Debido a la actualidad de la temática y la emergente producción llevada a cabo desde análisis contemporáneos, parece importante referenciar algunos presupuestos que pueden ser útiles en torno al área temática abordada, así como la sugerencia de diferentes

9. En Instagram.

10. En documento de presentación.

11. Virginia Piña, Peineta Revuelta, Araceli Pulpillo, colectivo *Er Corahe...* Por razones de objetivo y síntesis, sería imposible nombrarlos todos, aun tomando solo aquellos acotados al espacio del feminismo andaluz y/o disidencias asociadas al folclore. Sería interesante una sistematización de los mismos en futuros análisis.

12. *La Poderío* (20/10/2023) <https://lapoderio.com/2023/10/20/casi-diez-anos-de-feminismo-andaluz/>

vías de análisis o posibilidad de escenarios teóricos e histórico-contextuales de enfoque en el mismo campo. El texto no pretende ofrecer con carácter sistematizado o exhaustivo las diferentes prácticas que se están desarrollando en el terreno artístico-folclórico, que utilizan el espacio de las disidencias y el andalucismo como ejes principales, más bien, dar cuenta del auge de movimientos que vinculan estas categorías a partir de la evolución histórica de la noción de copla en Andalucía. Por la naturaleza de la temática, muchas de las fuentes primarias utilizadas provienen del espacio de redes sociales, portales web, artículos de opinión o declaraciones en medios de prensa/entrevista, como lugares al margen de la investigación científica o la producción académica, pero que son considerados como expresión fundamental de los discursos planteados.

1. ALGUNAS DESAMBIGUACIONES ACERCA DEL GÉNERO

Diversas referencias que aventuran el complejo origen cronológico del género copla – también canción andaluza o canción española¹³-, citan en 1928 la composición *Manolo Reyes* (León, Padilla, Quiroga), como deseo de agitanar el cuplé (García Piedra y Gil Siscar, 2007: 55). Otras fuentes consideran *Suspiros de España*, compuesta por el jienense Álvarez Alonso como la primera copla, estrenada en 1902¹⁴. El pasodoble *Cruz de Mayo*, de Valverde y Font de Anta, estrenado en 1915¹⁵, también ha sido considerado copla en sus orígenes, como trascendencia a la tonadilla. En cualquier caso, los análisis coinciden en sus antecedentes asociados, así como en el establecimiento de un marco temporal que comprende las primeras décadas del siglo XX:

“Nada nace en el vacío como si antes no hubiera algo que contar. Como siempre ocurre con los movimientos sociales, no pueden darse fechas exactas en su nacimiento, pero si hubiera que señalar un momento como aquel en el que nació la que podemos llamar copla, habría que estar más o menos a 1921, cuando un músico sevillano, Manuel Font de Anta, y un poeta porteño, Salvador Valverde, aunque era más sevillano que la Giralda, compusieron algo diferente de todo lo anterior, una

13. Existe un debate abierto acerca del alcance y el uso de los diferentes términos, si bien pueden actuar como sinónimos. Román, considera la copla como un género dentro de la clasificación más amplia de canción española (2010), mientras que Luna López rehúsa la clasificación del término copla, por considerar que genera ambigüedad conceptual: “Es interesante el uso tan frecuente de este término por lo que supone de identificación con lo popular, pero desde el ámbito académico crea confusión con otros géneros poéticos” (2017: 9).

14. Idea que sostiene *La España de la copla, 1908*, de Ruíz Barrachina (2008).

15. Si bien se señala imprecisión en su fecha de estreno, existiendo otro registro original de partitura en 1921 (Luna López, 2017). Ambos figuran en el registro de la BNE como Canción española (1915) y Canción andaluza (1921).

canción que llamaron La cruz de mayo. Con ella se rompía el cuplé, por mucho que inicialmente la cantaran cupletistas del viejo estilo”¹⁶ (Montero Aroca, 2017: 13).

Atendiendo a la necesidad de revisar los antecedentes del género, es también interesante retener esta influencia que Montero Aroca (2017) asocia a la tonadilla escénica y especialmente al cuplé, como género sicalíptico de notable éxito en la España de finales del XIX y principios del XX.

Aun contemplando estos planteamientos, este artículo hace uso del término copla como posicionamiento que tiene en cuenta su carácter eminentemente andaluz y lo que parece de mayor relevancia: como expresión asociada a rasgos de identificación, entendida en términos de pertenencia y autoconsciencia. Un ejemplo son las tesis desarrolladas por Manuel Urbano (1980), donde, revisando también influencias jondas, remite a un mundo propio desde el cual nombrarse, que de algún modo también integra construcciones ideales:

“Andalucía se expresó en la copla. Andalucía como pueblo *se dijo* (atinadísima expresión jonda) en su copla: la suya, inalienable, la que no pudo ser otra (...) También –y no se puede soslayar- aceptemos que a todo pueblo desposeído se le colocan falsos perfiles de espejos para que se reconozca entre las carretadas de colorines fecales de pseudofolklorismo, que previamente le volcaran para uso indebido, para abuso” (1980: 11)¹⁷.

Una segunda característica asociada a estos términos es la noción de *lo popular*, vinculado a Andalucía. En este sentido, se atiende a la tradición machadiana, enmarcada en varias generaciones de folkloristas, con una valoración central del pueblo como portador del hecho tradicional: “El hombre lleva la historia, cuando la lleva, dentro de sí” (Machado, 1940: 876). Esta idea no es necesariamente contemplada como creación del pueblo en sentido estricto. Inserto en el espacio cultural, el *hecho popular* no es un factor estático, sino un proceso dinámico en constante interacción (Stavenhagen, 1982). Por otra parte, se atiende a este criterio entendiendo que en gran medida, “la cultura popular es cultura de clase, es la cultura de las clases subalternas; es con frecuencia, la raíz en la que se inspira el nacionalismo cultural” (Stavenhagen, 1982: 8):

“La moda andalucista se alimenta entre 1830 y 1860 de los afanes patrióticos y del rechazo a lo extranjero. La reacción nacionalista refuerza una oposición entre lo tradicional y lo moderno, base del despertar de los grandes movimientos políticos

16. Caso de Mercedes Serós (Zaragoza, 1900), siendo el primer registro conocido de *Cruz de Mayo* (1915). La misma grabación en otro registro de la BNE se fecha como “canción” en “1922?” (sic.).

17. Cursiva del autor.

de unificación europeos y que, en España, convirtió músicas y bailes populares en metáforas de la identidad nacional” (Cruces 2020: 10).

Por último, se toma como premisa fundamental la idea de copla con trascendencia y valoración artística más allá de su exposición escénica o interpretación *per se*. Este posicionamiento, remite a la teoría de desborde de Cansinos Assens, al referirse a la obra de Julio Romero de Torres¹⁸, como representación de una galería dramática, destacando la predominancia del motivo coplero para la creación de un imaginario propio (1985: 47). Es decir, la copla como inspiración para generar otros relatos artísticos y como herramienta para narrar discursos asociados a la identidad.

2. LA IDENTIDAD ANDALUZA EN EL REFLEJO DE SU COPLA POPULAR

La instrumentalización nacionalista de lo popular fue un fenómeno general en occidente durante el siglo XIX, que en España adquirió formas propias (Cruces, 2020: 9). Desde las primeras travesías de viajes, el análisis de la expresión folclórica en Andalucía ha referido la existencia de una identidad cultural muy específica (González Troyano, 1984; Rodríguez Bernal, 1985; Fernández Montesinos, 2008). Estas romantizaciones, prolongadas a lo largo del XIX, fraguaron un diálogo marcado por la exotización del hecho popular: “Andalucía representaba la huida perfecta de los rigores del mundo burgués e industrial, se abría como un «sur europeo» de aroma exótico y primitivista, y proporcionaba el color local idóneo para sus apuntes literarios” (Plaza en Cruces, 2020: 9). Esto constituyó un precedente propicio para advertir la necesidad de desarrollar un relato, narrado y producido desde la propia autoconsciencia. Así, el primer movimiento folclorista en Andalucía, con Machado y Núñez a la cabeza, culminaría con el desarrollo de la Sociedad de Folk-Lore Andaluz, en la cual Machado y Álvarez centraría su interés en campos de análisis sociológico, que vendrían a constituir el estudio del “saber popular” (Aguilar Criado, 1991). Este contexto marca el eje doctrinal del análisis de las coplas populares, a partir del estudio del cante popular y jondo, contenido en la obra *Colección de cantes flamencos* (Machado y Álvarez, 1881).

Conviene, no obstante, tomar con cautela los presupuestos epistemológicos en que se enmarcan los estudios de Machado y Álvarez. Así, este sentido de lo popular, responde también a intereses teóricos particulares o a interpretaciones romantizadas de su alcance:

18. El motivo coplero atraviesa casi la totalidad de la obra del pintor cordobés, siendo una de sus obras cumbre la *Consagración de la copla* (1911-1912). Asimismo, varias coplas fueron compuestas como homenaje al pintor, *Adiós a Romero de Torres* (Conchita Piquer, 1931) y *La morena de mi copla* (María Antinea BNE, 1931?), entre otras, como recurso inter-artístico generado por la copla. Como ejemplo de diálogo entre géneros, destaca el poema de cante jondo *Elegía a Romero de Torres*, con el arranque “Un día saldrá una copla/ que cante a Julio Romero” (1944), interpretada por Mario Gabarrón y guitarra de Melchor de Marchena

“La idea entre romántica y evolucionista de «supervivencia cultural» hacía preciso el rescate de materiales cuya desaparición, de otro modo, sería un resultado inevitable. Pero el método científico que Demófilo había aprendido de su padre (Gómez-García Plata, 2018) lo situaba lejos del acopio febril o de la mera finalidad estética (Cruces, 2020: 13).

Si bien la concepción del folclore y del hecho popular en Machado y Álvarez tuvo algunas limitaciones teórico-metodológicas, e indeterminación de los propios conceptos que manejaba -como las nociones de *pueblo* o *popular* (Cruces, 2020)-¹⁹, en el marco de la revisión actual, parece importante su valoración como precedente del corpus teórico desarrollado en relación con las especificidades que presenta lo andaluz como territorio y cultura.

2.1. La deriva del andalucismo histórico

A principios del XX, cuando terminan de asentarse los principios ideológicos que sentarían las bases del andalucismo histórico, se produce un paulatino desplazamiento en los objetos de análisis considerados fértiles para la emergencia de un nacionalismo político andaluz. Aunque existió cierto interés por el estudio de las raíces asociadas a las coplas flamencas, el movimiento folklorista no prosperó entre los ideólogos del grupo andalucista (Aguilar, 1991: 74). En este contexto tomará fuerza un elemento de clase, entendido en parte por los condicionantes sociohistóricos que presentaba el territorio, determinados por una fuerte opresión en el campo andaluz (Domínguez Ortiz 1983; González de Molina, 2002; Moreno Navarro 1993, 2008, entre otros). *Ideal Andaluz* (Infante, 1915) se erigirá como texto cumbre del período, en el cual las teorizaciones socioeconómicas adquieren prioridad frente a los estudios culturales.

Con todo, junto al grupo andalucista, Infante atribuirá gran importancia a la expresión de lo social a través de la estética, sosteniendo la premisa de que “El arte es *reconversión* de la realidad (ni fuga de ésta, ni simple reelaboración de la misma)²⁰” (2010: 22). Una serie de reflexiones plasmadas en notas manuscritas serán el germen de *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo*, recuperadas y publicadas por la Junta de Andalucía

19. Esta indeterminación tendría que ver con la atribución de popular a las coplas flamencas. A juicio de Cruces, sería en cualquier caso un género de los cantaores, vinculados al pueblo pero que no representan al pueblo en su totalidad: “Los cantes flamencos constituyen un género poético, (...) a nuestro juicio, el menos popular de todos los llamados populares; es un género propio de cantadores [...] El pueblo, a excepción de los cantadores y aficionados (...) desconoce estas coplas; no sabe cantarlas, y muchas de ellas ni aún las ha escuchado (2020:18).

20. Cursiva del autor.

(1980). En su análisis, Infante otorgará un papel central a la expresión de la copla popular, que calificará como “más certera que la ley electoral, en orden al hallazgo de los verdaderos representantes del pueblo andaluz” (2010: 92). Rescatado hoy este punto de imbricación entre el análisis político y la valoración del hecho artístico andaluz como elemento consustancial a la noción de Pueblo²¹ en Infante, convendría preguntarnos por el alcance de estas reflexiones en torno a la copla popular, si el estudio contenido en estas notas no hubiese permanecido oculto durante décadas.

3. LA ESPECTACULARIZACIÓN DE LA COPLA EN EL MARCO DE LA MIXTIFICACIÓN DE LO ANDALUZ

El enfoque de la deriva histórica del elemento folclórico durante el primer andalucismo, podría ayudar a comprender por qué, para el andalucismo de Transición, la utilización intencionada de marcadores culturales andaluces para construir un relato nacional durante la dictadura, no fue considerada un problema central.

Se ha señalado que la instrumentalización política de la cultura –en su acepción artística-, obedece a intereses anteriores y atraviesa diferentes momentos históricos. La problemática acerca de la definición nacional en territorios diversos, necesita de una serie de mecanismos tendentes al establecimiento de unas señas de identidad para legitimar el proyecto de estado-nación (Labanyi, 2003; Diamante, 2009; Saborido, 2010). Entre las diferentes estrategias encaminadas a definir este relato, la utilización de la música como narrativa identitaria y como instrumento de socialización política, hunde sus raíces al menos en el siglo XIX y a su vez, responde a influencias que ni siquiera son originales del contexto español: el romanticismo como movimiento artístico-cultural, se desarrollaría en un contexto de avance de diferentes nacionalismos europeos (Piñeiro Blanca, 2013:218).

La expresión folclórica andaluza fue utilizada para promover un relato de unificación y modernización en la II República a través de la industria musical y cinematográfica (Labanyi, 2003). Durante el período franquista, esta narrativa se consolida en el seno de un proyecto centralista, que invisibilizaba la singularidad cultural y territorial de Andalucía, integrándola en un relato centralista-españolista (Labanyi, 2003: 4-5). Esta alienación identitaria y su presentación como grueso de un relato españolizante, resultó estratégica

21. Se asume que la noción de pueblo en Infante responde a una particular visión de una historia y memoria compartidas (Moreno, 2000) en el contexto andaluz. Si bien su perspectiva puede catalogarse como esencialista en algunos aspectos –por ejemplo en cuanto a la idea de *genio* que trasciende a períodos históricos-, se entiende como licencia literaria de conceptos como “identidad”, en el sentido de “singularidad de un colectivo en su manera de ser en la historia, resultado, en sus diferentes etapas de configuración, de la conciencia y asunción de los elementos que conforman el proceso histórico en el que se despliega” (Lacomba, en Moreno, 2000: 1) o “etnicidad” (Moreno, 2000).

por varios aspectos: resolvía la carencia de relato nacional, rentabilizaba la experiencia andaluza en la industria estatal e internacional y obviaba aspectos relacionados con su significación como expresión de una existencia singular o, más aún, disidente. Al despojar estos elementos de su carga ideológica, se debilitaba la autoconciencia regional y se enviaba un mensaje a otras identidades étnicas dentro del estado español (Moreno Navarro, 1985).

En este sentido, el folclore, particularmente la copla, sirvió como elemento legitimador del sistema político, como garante de un supuesto arraigo histórico y de continuidad discursiva:

“A partir de este principio, la cultura popular, es decir, las obras de ese pueblo, y en concreto ciertos elementos de tipo emotivo o estético (la música y la poesía, por ejemplo) tomados como acervo antiguo con el que es fácil identificarse, pueden ser utilizados para afianzar o establecer lazos de cohesión o pertenencia a ciertos grupos, reales o artificiales, y también en la socialización e inculcación de creencias, sistemas de valores o convenciones de comportamiento” (Hobsbawm en Ortiz, 2012: 2).

A pesar de la existencia, a partir de la Transición, de revisiones y debates en torno a la función simbólica de la copla como memoria sentimental del pueblo²², en Andalucía, el trabajo por la recuperación de la autoconciencia y la reconstrucción del andalucismo político, bebió más de ese *Ideal* planteado desde una perspectiva socioeconómica, frente a su condición subalterna en el marco del estado español. Existe durante el período un elemento importante que tiene que ver con la reivindicación del espacio flamenco y jondo como expresión consciente de una identidad²³, y otros enfoques culturales que tienen que ver con la música²⁴, pero en el caso de la copla faltarían años para que el andalucismo político la reivindicara sin tapujos²⁵.

22. Ya se han mencionado, entre otros/as Martín Gaité, Moix, Vázquez Montalban o Martirio.

23. *Quejío* (Távora, 1972) aun en período franquista o *Camelamos Naquerar* (Heredia Maya, 1976).

24. Como el movimiento de Rock Andaluz impulsado por el grupo sevillano Smash a partir del *Manifiesto de lo borde* (1969), en paralelo a otros movimientos de corte artístico-social, como *Manifiesto Canción del Sur*.

25. El caso de la Gira Histórica resulta interesante, por reunir en plena campaña de 1979, previa al referéndum autonómico, una selección de grupos musicales afines al movimiento. Entre los diversos géneros, flamenco, rock andaluz o canción social, no se encontraba ninguna artista vinculada a la copla excepto María Jiménez, que había publicado su primer disco en 1975.

4. CARLOS CANO, PUENTE CONSCIENTE

“(Andaba por los cuarenta la rosa de peñaflor...) Doña Concha Piquer, valenciana, puso dorado fondo sentimental y musical a la posguerra... (...y de pronto un día cambió de “peinao”, cambió de “peinao”...) Ella, con los Quintero, León y Quiroga dieron a la canción andaluza un matiz especial, al son que tocaba el tiempo, pero con calidad indudable. Antes, Federico se estremecía con el duende de una impresionante voz, con un temperamento; era el difícil y puro “quejío” del pueblo sin intelectualismos y, naturalmente, sin la comercialidad que convirtiera en chabacano lo más auténtico del alma²⁶” (En González Lucini, 2004: 17)²⁷.

Así arrancaba la primera cuña radiofónica del programa *Manifiesto Canción del Sur*, emitido desde Granada por Radio Popular (1969), bajo la dirección del poeta Juan de Loxa, impulsor del movimiento cultural que llevaba el mismo nombre. Este Manifiesto (1968), “creado en Andalucía para contribuir a una mayor conciencia de nuestra comunidad ante las realidades que limitan tanto social como culturalmente su proyección humana”²⁸, tiene la firma de Enrique Moratalla, Ángel Luis Luque y Carlos Cano. El movimiento se enmarca en la corriente más amplia de canción social o canción protesta, que desde fines de la década anterior venía replicándose en diferentes territorios del Estado (González Lucini, 2004). En el contexto de Andalucía, *Manifiesto* reclamaba una imbricación entre

26. Por alusión al “duende”, se interpreta referencia a la *Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz, también llamado cante jondo* (1922) con ocasión del I Concurso de Cante Jondo (Centro Artístico de Granada), que culminaría con los textos *Arquitectura del cante jondo* (1931) y *Juego y teoría del duende* (1933) y la obra poética contenida en *Poema del cante jondo* (1921). El interés por las formas jondas en Lorca, se desarrollaría en paralelo con su trabajo por la recuperación de otros cantos populares. La *Colección de Canciones Populares Españolas* (1931) – al menos ocho de las doce canciones forman parte del folclore popular andaluz- como proyecto sonoro, donde Encarnación López –*La Argentinita*-, procedente de la escena de variedades, canta, zapatea y toca las castañuelas, mientras Lorca acompaña al piano, ha sido considerado la antesala definitiva de la copla como espectáculo, que consistía en la escenificación de estas canciones o poemas populares, más allá de su musicalización (Sieburth, 2014, Montero Aroca, 2017). Esta característica, también recogida en Luna López (García Lorca en Luna López, 2019: 60) vincula la copla como espectáculo con su propia raíz poética (copla popular), por lo que, lejos de presentarse como una clasificación ambigua respecto a formas literarias, refuerza su relación. Más, teniendo en cuenta que el paso definitivo de la teatralización de las canciones populares a la copla como espectáculo –especialmente como espectáculo de masas-, corresponde al modelo que León, Quintero y Quiroga idearon para Concha Piquer (Encabo 2021), considerando la influencia artística y personal ejercida por Lorca en las creaciones de Rafael de León, en el marco de la Generación del 27.

27. Cursivas en el original, letra de *Amante de Abril y Mayo* (Quintero, León, Quiroga).

28. En el folleto compartido en el blog de Juan de Loxa <http://www.juandeloxa.com/item/93/Manifiesto-Cancion-del-Sur/>

el movimiento político y la expresión cultural andaluza, partiendo de la reconstrucción de un lenguaje sonoro propio.

En uno de sus primeros recitales, acompañado por Enrique Morente²⁹, Carlos Cano homenajeará a García Lorca, constituyendo el poeta el principal referente que atravesará toda su obra³⁰. Si bien desde *Manifiesto*, su producción aparece marcada por ritmos y sonidos ligados a Andalucía, con la publicación de su segundo álbum *A la luz de los cantares* (1977), se produce una presentación directa en el título *Con permiso*, de su compromiso como parte de una tierra indisociable de la copla que también asocia a otras expresiones propias de la influencia flamenca. La configuración de la copla como expresión característica del pueblo, es definitiva en *El Gallo de Morón* (1981) y específica en la composición *Por la verde alameda*: “¡Ábreme Amparo que son de azúcar/las coplas que yo traigo pa la amargura!/Dicen que el pueblo mío nunca levanta/que cuando tiene penas tan solo canta”. Con esta alusión directa a la copla –y narrada al interior de una copla- como forma de expresión de la situación de opresión de un pueblo, se establece por primera vez un puente entre la copla y las reivindicaciones propias del movimiento político andaluz. Su *Proclamación de la copla*, como parte del proyecto *Quédate con la copla* (1987), dará un paso más y representará un desafío para el contexto sociopolítico que “puso de moda negar la cultura popular, a la que se quiso convertir en chivo expiatorio del franquismo” (Carlos Cano, 1996: 42).

Este posicionamiento pondría en cuestión “la crisis que durante la transición política de finales de los setenta sufrieron las asociaciones y manifestaciones folclóricas tras el derrumbe del régimen político anterior, así como la desconfianza que despertó en las nuevas autoridades democráticas” (Rodríguez Becerra, 2021: 10). En el contexto de esta *proclamación*, es destacable la elección de *Chiclanera*, composición que revisitaría de manera constante, afirmando que para él significaba la República y evocaba las brigadas internacionales³¹. Así, más allá de su expresión estética, la obra de Carlos Cano puede leerse como compromiso pionero por la revisión histórica del género. En la misma línea, introduce esta idea en *Luna de Abril* (1988) con la elección de *Rocío* (León y

29. París, 1972, homenajes a García Lorca y Alberti; Granada, 1974.

30. La influencia lorquiana es palpable en toda la obra de Carlos Cano y muy especialmente en *Crónicas Granadinas* (1978) y *Diván del Tamarit* (1998). El granaíno afirmó que todos sus discos “habían sido una preparación para llegar a interpretar las gacelas y casidas del poeta” En entrevista <https://www.youtube.com/watch?v=3edfizfipGU&t=495s>

31. Entrevista para Discópolis (Radio 3), con ocasión del lanzamiento de *La Copla, memoria sentimental* (1999), donde volvería a versionarla. Puede escucharse aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=3edfizfipGU&t=494s>

Quiroga, 1935³²), incorporando además una diversificación de la consigna política en su temática: *Rocío*, cierra la sucesión de los temas 5, 6 y 7 del disco, siendo el quinto *Don Triquitraque*, composición de Retana y Lezaga³³, popularizada por Miguel de Molina en la película *Esta es mi vida* (1952)³⁴. Al malagueño dedica el sexto tema, *Dormido entre rosas*, donde desplaza la mirada hacia la historia personal del protagonista, que aborda desde un lugar consciente con la presencia permanente de las disidencias sexuales en el contexto de la copla³⁵. La introducción de esta lectura, incorpora un nuevo eje de visibilización en la obra del artista, con precedentes en el *Romance a Ocaña*, dedicado a la figura del pintor emigrado de Cantillana –en *Cuaderno de coplas* (1984), que incluye también un homenaje a Rafael de León³⁶- y ya tanteada en *Manifiesto Canción del Sur*, con una versión de la *Canción del Mariquita* de Federico García Lorca³⁷. Esta realidad, revelada en declaraciones propias, “Yo me puse a cantar copla en un momento en que era muy marginal, de maricones y franquistas” (Carlos Cano, 1996: 44), planteaba un reto en el contexto de las reivindicaciones que el movimiento político andalucista había desarrollado, donde ambos relatos, copla y diversidad sexual³⁸, carecían de presencia.

32. La BNE la registra como pasacalle con el nombre de *Rosío* en 1935, en una interpretación de Rosarillo de Triana.

33. Se interpreta, por la autoría de Retana, que su inclusión remite a los vínculos entre copla y cuplé, así como entendemos que el autor tampoco pasaría por alto que José María Lezaga era también granadino.

34. Producida en el exilio.

35. Para profundizar, Mira, 2004; Piedra y Gil Siscar, 2007 o García García, 2023, entre otros.

36. Autoría conjunta con Antonio Burgos.

37. Antonio Mata introdujo una aclaración en la grabación original: “Un intento de buscar algo nuevo con un sentido muy andaluz en su raíz y coger incluso algún tema de Lorca que [...] fuera un poco tabú. La canción parece un tanto irónica [...] hay que entenderla bien [...] hay un doble sentido muy importante y muy serio en esta canción aunque igual puede producir la sonrisa, cosa que me parece lógica” (T.15, 3er disco en González Lucini, *Manifiesto Canción del Sur. De la memoria contra el olvido*, 2004).

38. Al margen de hitos de los colectivos y activismos LGTB+ acontecidos en Andalucía desde el último franquismo –Pasaje Begoña- y, especialmente durante la transición democrática –Unión Democrática de Homosexuales, 1977-, que dieron lugar a la primera marcha del orgullo LGTB+ en Andalucía (1978), constituyéndose como territorio puntero en el establecimiento de unas bases para la lucha por el reconocimiento de libertades legales e institucionales, empezando por la despenalización de la homosexualidad, vigente en el Código Penal hasta 1979. Destacan, asimismo, en el terreno artístico, numerosas expresiones performáticas que exportaron y resignificaron experiencias en torno a la homosexualidad en Andalucía, señalando como paradigmático el caso de Ocaña en Barcelona o el de Las Costus durante la Movida Madrileña. Pero en cualquier caso, su desarrollo fue paralelo, no conjunto al movimiento andalucista.

Así, el relato artístico construido por Carlos Cano, cimentó una consigna en la que ambos elementos confluían: la necesidad de recuperar la copla como relato del pueblo andaluz y su visibilización como refugio de lo diverso –es decir, desde la inclusión del relato de las disidencias sexuales como parte de ese pueblo-. Ello, además, concebido desde su continuidad en tiempo presente, no como versión fosilizadora de lo que en otro tiempo fue³⁹.

5. ANDALUCISMO 2.0

El último trabajo de Carlos Cano, *De lo perdido y otras coplas* (2000), de nuevo recoge una selección de clásicos y varias reinterpretaciones de temas propios. Su influencia en el repunte del género es incuestionable en un contexto que amplía su difusión gracias a los medios de comunicación y un formato televisivo que afianza su consolidación: uno de los principales programas que contribuyeron a la repopularización de la copla en la década de los noventa llevaba por nombre *Quédate con la copla*⁴⁰. Entrada la nueva década, la introducción del formato *reality*, caso de las nueve ediciones de *Se llama Copla*⁴¹, condujo a la participación de nuevas generaciones e impulsó la emergencia de nuevos iconos. La gala final de la primera edición del programa, con un 52,7% de cuota de pantalla⁴², obtuvo el récord de audiencia de la cadena autonómica, constituyéndose como programa de referencia en ediciones posteriores y conformando un fenómeno mediático sin precedentes, por el que un espectro de la generación nacida en la década de los 90, asimiló estas expresiones como parte de la singularidad andaluza de su propio tiempo. Este salto generacional, unido años más tarde a la diversificación del tablero político a partir del 15M y junto a la normalización de movimientos sociales como el feminismo o el activismo LGTBI+, aportaron nuevos encuadres en la construcción de

39. Discópolis.

40. Nombre del 9º disco de Carlos Cano (1987). El programa se desarrolló entre 1992-1996

41. De nuevo letra de Carlos Cano, *Proclamación de la copla*, es también sintonía de cabecera del programa.

42. Así lo recogieron diversos medios: <https://www.diariosur.es/20080226/gente/final-llama-copla-bate-20080226.html>

un discurso propio para la significación social y política de Andalucía desde un relato de autoconsciencia⁴³.

Partiendo de este análisis, pueden conjugarse varios principios: primero, la existencia de una generación para la que el binomio copla/franquismo carecía de sentido –al menos de sentido exclusivo-, porque habían vivido el fenómeno en primera persona en un contexto postransición o democrático. Por otra parte, la asimilación consciente de relatos y activismos de la diversidad, brindaban nuevos ejes de reflexión que hasta el momento habían constituido un sesgo en el relato del movimiento político andalucista. Esta característica, unida a la irrupción del 15M, permea en la resignificación de la simbología andaluza, que de nuevo adquiere cierta popularidad en la reformulación localista del movimiento⁴⁴ y llega a “institucionalizarse” –profundizando también en un discurso político, más allá de su proyección simbólica-, con la concurrencia de la confluencia Adelante Andalucía en las elecciones al Parlamento andaluz del año 2018⁴⁵. También resulta imprescindible entender estos elementos en el marco 2.0 y en el tejido de redes colaborativas en lugares virtuales donde elementos visuales, sonoros, en general, discursos formulados a través de expresiones artísticas, toman fuerza frente a formulaciones teóricas complejas o fundamentadas en la palabra.

5.1. Maricón de España y otras coplas desbordadas

Partiendo de los principios antes mencionados, un relato atraviesa la compleja red

43. Existen voces críticas respecto a los propósitos reduccionistas en la expresión de estas manifestaciones culturales en la cadena autonómica (Gallaredo, 2018; Moreno, 2018; Jurado, 2022), si bien en el contexto artístico que se propone, diferentes alusiones a los programas *Se llama copla*, *Menuda Noche* y también, diversas protagonistas del programa presentado por Jesús Quintero *Ratones Coloraos* (2002-2005 y 2007-2012), se revisitan de manera constante. Entre estos últimos, destacan los casos de *La Petróleo*, *La Salvaora*, *La Esmeralda* o *La Estrellita*, reivindicadas como iconos LGTBI+ en el contexto de la copla andaluza, por lo que en este texto se señala su relevancia. Alusiones a programas de testimonios como *La tarde aquí y ahora* son reseñadas desde el contexto del feminismo andaluz, destacando especialmente la participación de Ana Orantes en el espacio *De tarde en tarde* (1997).

44. Aunque no puede considerarse un movimiento andaluz, se señala la hegemonía del relato centralista del 15M (Jurado, 2022), frente a sus particulares réplicas en otros territorios. Uno de los himnos más populares en Sevilla, fue una versión adaptada de la copla *Ay pena, penita, pena*, cantada en numerosas concentraciones en las Setas, espacio clave del movimiento en la capital andaluza. Ejemplos de la repolitización de la simbología asociada a Andalucía, fueron también la consigna “Estamos hasta la peineta”, el bautizo de un centro social okupado como *La Soleá* o la propuesta flamenca de *Flo 6X8*.

45. Meses antes de la presentación de Adelante Andalucía, tuvo lugar en Sevilla, con ocasión del cuarenta aniversario del 4D, la gala *Podría Andalucía*, donde la figura de Carlos Cano y la copla tuvieron un papel central.

discursiva del escenario que reconocemos como “nuevo andalucismo”: el papel que juegan en él las disidencias sexuales y su vinculación con expresiones artísticas que forman parte de la singularidad andaluza. Como precedente, cabe citar la red *Maricones del Sur* (2016), nacida al calor de iniciativas que planteaban la necesidad de incluir el factor territorial en aquellos cuestionamientos que tienen que ver con colectivos subalternizados. El poder que los relatos oficiales ejercen sobre las disidencias sexuales en Andalucía es analizado como una relación de opresión hacia sujetos periféricos – quienes encarnan esas disidencias- al interior de un territorio-periferia –Andalucía en el contexto del Estado-Nación-:

“Lo hacemos para recuperar todo lo que de esos espacios nos configura, queremos recuperar y volver a dar valor (...) para sacar afuera los sentires, las discriminaciones, las soledades y las huidas de muchas de nosotras de nuestros contextos de origen hacia ciudades grandes donde hemos podido sentirnos más “libres”; (...) en el Sur se vive y se siente de una manera muy particular, (es) esa forma de relacionarnos la que reivindicamos como alegría, como forma de vida”. (Red Maricones del Sur, 2017)⁴⁶.

En el año 2013, previo al nacimiento del amplio tejido vinculado a las disidencias andaluzas en redes, Carlos Carvento (n.1995) comparte una imagen de la Mezquita en su primera publicación en Instagram. La segunda es la portada del libro *Suspiros de España* (Moix 1993), figura clave en la introducción de la narrativa homosexual del tardofranquismo y la Transición, también pionero en recuperar significaciones asociadas a la copla, desvinculadas de los valores del régimen. A las primeras publicaciones del artista cordobés, suceden otras, siempre relacionadas con la cultura popular andaluza: iconos de la copla –Rocío Jurado y Lola Flores-, una señora vestida de mantilla, una Nancy flamenca, la Virgen de los Mártires o un recuerdo al mayo cordobés. Es interesante como dos años después, estas referencias externas van integrándose de manera paulatina en su propia figura, generando un contenido donde él mismo encarna esas representaciones. Primero, en un contexto de carnaval⁴⁷ (2014-2015), para dar finalmente el paso de situarse en un espacio normativo –la feria de Córdoba- vestido de flamenca (2016).

La utilización de simbología folclórica, en cierto modo reformulada en una estética

46. Blog del *Archivo transfeminista andaluz*, del proyecto *Guardianxs de la Contramemoria*, en el marco de la tesis doctoral *Mirando al sur: una historia (incompleta) de los activismos de la disidencia sexual y de género en Andalucía* (Mendoza Albalat, 2021) <https://www.unarchivotransfeministaandaluz.com/miradas-feministas-andaluzas-1>

47. Contexto asociado a esa transgresión y espacio que de manera alegórica permite la subversión de roles socialmente establecidos. Este espacio remite a varios contextos elegidos por el pintor Ocaña para sus representaciones folclóricas.

kitsch no es novedosa, pero se entiende su relevancia como reafirmación de todas las referencias anteriores -como los casos de Ocaña y Martirio- y también por su alineación con el repunte general de estas expresiones en el marco actual. Artistas como la rapera Carmen Xia⁴⁸ o la ilustradora Anita Doinel, ambas asociadas a las narrativas disidentes andaluzas, han utilizado el traje de flamenca como recurso estético de autoafirmación. Aunque el imaginario estético-textil que asocia los trajes regionales con el espacio de la copla, es producto de una recreación estilizada y transformada⁴⁹, (Casero en Ortiz 2012), siguiendo la perspectiva de Mackie (en González Gabaldón, 1999), se entiende que determinados acuerdos estereotípicos básicos respecto a cuáles pueden ser atributos característicos de un grupo social, sirven para reflejar los roles que diferentes agentes desempeñan en sociedad, al tiempo que facilita el ajuste a determinadas normas sociales –o su cuestionamiento- respecto al individuo que los porta (González Gabaldón, 1999: 79). Desde el lenguaje artístico, la utilización de este imaginario folclórico (estereo)típico, es funcional porque ayuda a proyectar de manera inteligible una realidad compleja, en este caso, el papel de las disidencias en determinados contextos socioculturales de Andalucía.

En paralelo a estas intervenciones, Carvento desarrolla su obra *Maricón de España*, “puesta en valor del movimiento marica”⁵⁰. En 2019, recurre de nuevo a la expresión textil, vistiéndose de mantilla durante la Semana Santa de Córdoba, siendo censurado en redes por incitación al odio. El bailarín reconocía buscar desde su niñez un espacio para encarnar su fe y su cultura: “Yo también soy Semana Santa, yo también soy parte de esto, yo también siento como vosotros, yo también tengo el derecho a vivir mi fe, yo también soy Andalucía le pese a quien le pese”⁵¹. En el discurso de Carvento confluye tanto el replanteamiento de roles asociados al género y a la sexualidad, como la revisión de estereotipos asociados a la cultura popular andaluza –específicamente las lecturas sesgadas que invisibilizan sus significaciones versátiles-. Esto se plantea a partir de la idea del desborde artístico de estas expresiones, más allá de su escenificación concreta. Es decir, los motivos referenciales trascienden al propio espectáculo o *performance*, para ser presentados como parte de su expresión identitaria –y por extensión del discurso,

48. Recientemente también modelo de la pieza *flamencocuir*, traje de flamenca con estética urbana diseñado por Arteporvo y Misscomadres para la colección *Impureza*.

49. Sin ánimo de invisibilizar diferentes apropiaciones que se señalan de su influencia gitana, entre otras.

50. *Maricón de España*: <https://www.instagram.com/madeespana/>

51. En Shangay <https://shangay.com/2019/04/22/mantilla-travesti-semana-santa-cordoba-carlos-carvento/> (22/04/2019).

de una colectividad⁵². Este desborde, es atribuido a la necesidad de permear la rigidez de los espacios en que se desenvuelve el artista. En este sentido, el cordobés habla de la necesidad de *coplezar* la danza partiendo de la premisa “se baila como se es”:

“Yo me defino como la folclórica de la danza, la folclórica del siglo XXI (...) no solo estéticamente me fijo en la imagen de las folclóricas, sino en su vida. Porque siempre han sido muy criticadas y creo que han sido mujeres muy valientes en la historia de nuestro país. Y después de su muerte también siguen siendo criticadas. Yo me he nutrido desde siempre de la copla, del flamenco, de Rocío Jurado, Marifé de Triana, la Pantoja...”⁵³.

En la misma línea, la obra del artista cantillanense Ricardo Pueyo (1994), puede leerse como una libre resignificación del imaginario estereotípico asociado a Andalucía. En el diseño de embalaje de *Maricón de España*, el artista plástico revisita *Cante Hondo* (Romero de Torres 1922-1924), obra clave de la iconografía coplera, desde un enfoque disidente. Al interior del díptico, un abanico *souvenir* es reinterpretado en clave identitaria a través de su asociación con el contenido general de la obra. En general, la obra de Pueyo se cimienta desde el intersticio de contextos normativos –fiestas populares, Semana Santa y otras celebraciones marcadas por la religiosidad popular-, con la apropiación de su iconografía asociada para generar significaciones diversas. Así, combina el trabajo de diseño de cartelera oficial y diferentes obras religiosas, con una replanteamiento de éstas en su obra personal, entre ellas, *Plegaria a la luna de agosto* (2021) inspirado en el *Soneto de la dulce queja* de García Lorca⁵⁴, que representa un desnudo masculino con mantilla, idéntico recurso que utilizaría como autorretrato en *Cuernos a la española* (2018), *Vareo* (2017), o *Afflicta* (2017), asemejando este último a un crucificado que simboliza el tránsito entre géneros. Entre los recursos asociados al espacio coplero, destacan el retrato de Isabel Pantoja como Virgen Inmaculada, los retratos de Carmen Sevilla y Carmen de Mairena o la serie de escenas cupletistas con mensajes sicalípticos (2015).

Este contexto evidencia una reinención en tiempo presente⁵⁵ de la escena folclórica

52. Es la misma idea de desborde planteada por Cansinos Assens, al atribuir a la galería dramática de Julio Romero, la expresión del drama propio de Andalucía, como espejo también de la dramática de la copla (1985:47). En la obra de Carvento, el pintor cordobés se presenta como recurso referencial constante.

53. *Reinventar nuestra visión de la danza* (11/2016) ciclo de conferencias TEDx Cuesta del Bailío https://www.youtube.com/watch?v=P6Z_qoe_Z9w

54. También interpretado por Lola Flores.

55. Recuerda a la estrategia de “no fosilización” del material coplero, propuesta por Carlos Cano.

andaluza, ligada a su valoración histórica: por una parte, asumiendo nuevas localizaciones del espacio coplero, rescatado de su deriva para visibilizar la realidad LGTBIQ+ a partir de propuestas artístico-creativas que reconocen a artistas, intérpretes y creaciones como parte de un lugar-refugio de identidades diversas⁵⁶. También, junto a otros artistas como Jesús Pascual (*Miarma*, 2019 con el protagonismo del artista-drag Belial, *¡Dolores, Guapa!*, 2021), las ilustradoras Cinthya Veneno, Anita Doinel o la rapera Carmen Xía, el recurso coplero es fusionado en el espacio contemporáneo, con el objetivo de reconstruirlo en primera persona. Quizá en esta última premisa resida el valor fundamental de esta ocupación del espacio coplero: desde un *yo -nosotros-* situado en la expresión consciente de la sexualidad, el arte y el territorio, estableciendo una hoja de ruta en cuanto a modos de reivindicar-habitar, de manera plena y colectiva, identidades construidas en los márgenes de la oficialidad.

CONCLUSIONES

El artículo recoge la clasificación de “copla” para definir múltiples expresiones artístico-sociales desarrolladas histórica y actualmente en el marco andaluz. Esto, frente a “canción española”, por considerar el término como recurso de la estrategia de mixtificación que sobre rasgos concretos de nuestra cultura se han perpetrado en pos de una aparente unidad estatal-nacional, que invisibiliza rasgos concretos del territorio andaluz, así como contribuciones y expresiones singulares de otros pueblos y territorios en el amplio espacio de la “canción” en “España”. Asimismo, se contempla con reservas la fórmula “canción andaluza” que, si bien en determinadas referencias, puede entenderse como sinónimo de copla, acota el término en el terreno de categoría musical.

El análisis de la deriva histórica de la copla desde una perspectiva andaluza, no pretende agotarse en estas líneas. Más bien, este texto se apoya en un razonamiento previo, es decir, en la idea de que antes es preciso evaluar los sesgos derivados de su propia clasificación como género y, específicamente, como género exclusivamente musical o escénico. Con este enfoque se ha pretendido contribuir a la consolidación del análisis de la copla y sus diferentes funciones desde el desborde artístico que presenta, como elemento que permea otros espacios, de manera que su clasificación como género musical no alcanza, por sintética, a expresar las diferentes funciones y significaciones que ha manifestado la copla en Andalucía desde su nacimiento: la propuesta poético-escénica de Federico García Lorca, su desarrollo musical a partir de Rafael de León, el imaginario pictórico de Julio Romero de Torres y las variaciones político-performativas de Ocaña, Martirio o Carvento, entre otros, son algunos ejemplos básicos de los múltiples espacios físicos y simbólicos que manifiesta el género, especialmente su utilización como categoría narrativa de expresiones populares, políticas e identitarias propias del contexto andaluz.

56. También encarnada en figuras anónimas.

Se señala también la copla como recurso autorreferencial que, al mismo tiempo, entronca con diversas representaciones colectivas, por encima de su categoría estética. Desde esta perspectiva se valora la recuperación de discursos implícitos e intrínsecos a las fórmulas copleras, desde la diversificación de consignas que apuntan hacia el reconocimiento de sujetos doblemente subalternizados en su periferia: como parte del territorio andaluz y en lo que tiene que ver con expresiones de sexualidad y género.

La noción de copla, ha sido analizada desde enfoques que no dejan claros sus límites y confluencias pero que presentan marcadores comunes: ¿Pueden ser homólogas la “canción andaluza” de corte comercial atribuida en *Manifiesto Canción del Sur* a Quintero, León y Quiroga, la fórmula escénica de Lorca, o la “copla popular” que define Infante como “hallazgo de los verdaderos representantes del pueblo andaluz”? ¿Es la “copla jonda” que define Urbano, similar al motivo coplero que predomina en Romero de Torres? Desde esta perspectiva, se señalaba al inicio la voluntad de dar tratamiento a estas expresiones como material folclórico en su amplio sentido, esto es, asociada al saber popular que, más allá de su carácter ficcionado –incluso, de su presentación como producto–, vertebra historias y cosmovisiones propias. No en vano, se ha destacado que las expresiones artísticas de los pueblos constituyen un interés central en la definición de raíces comunes y proyectos futuros, como en el caso de las primeras disquisiciones para un Ideal Andaluz.

Entender la copla más allá del género, como hecho cultural, permite advertir su dinamismo en cuanto a la recepción de nuevos retos y significaciones sociales. En los últimos años, este espacio se ha reivindicado desde escenarios sociopolíticos que han definido nuevas maneras de vertebrar intereses y luchas colectivas –desde el *Pena, penita, pena* durante la acampada sevillana del 15M, hasta su presencia predominante en la Gala de ese aparente resurgir del andalucismo político que fue la presentación de Adelante Andalucía en 2017-. La canalización, a partir de la copla, de relatos que pisan fuerte en el terreno que comienza a denominarse “nuevo andalucismo”, es notoria en la web 2.0, con especial énfasis en la inclusión de discursos que tienen que ver con el pensamiento feminista andaluz y el activismo LGTBQ+, mediante propuestas que comparten marcadores culturales y, parece relevante, factor generacional, cuyo nacimiento comprende los primeros años de la década de los noventa. La copla tomada hoy como *cuerpo frágil*, no en sentido material, sino por su capacidad de bascular hacia lenguajes y prácticas versátiles.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aguilar Criado, E (1991): “Antropología y folklora en Andalucía (1850-1922)” En Prats, J; Martínez, U; Contreras, J y Moreno, I, *Antropología de los pueblos de España*. Ed. Taurus, Madrid (58-76).

Bernal Rodríguez, M. (1985): *La Andalucía de los libros de Viajes del siglo XIX* (Antología), Biblioteca de la Cultura Andaluza, Sevilla.

Cano, C (1996): *El color de la vida*. Ed. Temas de hoy.

Cansinos-Asséns, Rafael (1985). *La copla andaluza* Vol. 11. Editoriales Andaluzas Unidas.

Castro Martín, M. Jesús (2022): “El Neoandalucismo como contracultura. Una revisión de la identidad andaluza en el flamenco catalán”. En *Revista de flamencología* vol 31 (91-125)

Cruces Roldán, C. (2020): “Antonio Machado y Álvarez «Demófilo»: ciencia del folclora y copla flamenca”. En *Cultura, Lenguaje y Representación*, Vol. XXIV, 7–23

Chacón-Chamorro, Victoria; Terrón-Caro, Teresa (2021): “Feminismo andaluz: acercamiento a una nueva línea de pensamiento feminista”. En *Athenea Digital* - 21(2).

Diamante Stihl, J. (2009): *Andalucía y el cine durante la guerra civil y la dictadura franquista. Una aproximación*. Junta de Andalucía, Sevilla.

Domínguez Ortiz, A (1983): *Andalucía, ayer y hoy*. Ed Planeta, Barcelona.

Encabo, E. (2021): “El pasodoble Mi Jaca: del cuplé a la canción española”. En Encabo, E, Polo, I. (Eds.). (2021). *Entre copla y Flamenco (s). Escenas, diálogos e intercambios*. Dykinson. 83-102.

Fernández-Montesinos, A. (2008): *Viajeras románticas en Andalucía: una antología*. Centro de Estudios Andaluces.

Gallardo Saborido, E (2010): *Gitana tenías que ser: las Andalucías imaginadas por las coproducciones fílmicas España-Latinoamérica* (Vol. 7). Centro de Estudios Andaluces.

García García, Lidia (2023): “Él vino en un barco”: la copla en las prácticas camp españolas. Tesis Escuela Internacional de doctorado, repositorio Universidad de Murcia.

García Fernández, Javier (2022): “El pueblo gitano contra el sistema-mundo: Anticapitalismo y feminismo desde Andalucía. Un diálogo con Pastora Filigrana García”. En *Pensar desde lo decolonial, Antropología Experimental*, nº 22. Universidad de Jaén (España)

- García Lorca, F (2021). *Poema del cante jondo*. Alianza Editorial.
- García Lorca, F (1998). Arquitectura del cante jondo. *FGL. Conferencias (1922-1928)*, 31-50
- García Lorca, F (1922): “Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado Cante Jondo”. En *Conferencia del* (Vol. 19, pp. 146-168).
- García Lorca, F (1933). *Juego y teoría del duende*. Biblioteca Virtual Universal
- García Piedra, J. C., Siscar, G. y Carles, J. (2007). “Lunares que entienden: márgenes eróticos de la copla española clásica”. En *Lunares que entienden: márgenes eróticos de la copla española clásica*, 51-72.
- González Gabaldón, Blanca (1999): “Los estereotipos como factor de socialización en el género”. En *Comunicar*, num 12 (79-88).
- González Lucini, F (2004): *Manifiesto Canción del Sur. De la memoria contra el olvido*. Consejería de Cultura. Junta de Andalucía.
- González de Molina, Manuel (2002) *La historia de Andalucía a debate. II. El campo andaluz*. Ed Anthropos, Barcelona.
- González Troyano (1984): *La imagen de Andalucía en los viajeros románticos*. Diputación provincial, Málaga.
- Infante Pérez, B (2010): *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo*. Consejería de Cultura. Junta de Andalucía.
- Infante Pérez, B (2010) *Ideal Andaluz. Varios estudios acerca del Renacimiento de Andalucía*. Ed. Centro de Estudios Andaluces. Consejería de la Presidencia, Junta de Andalucía.
- Jiménez Calderón, Pablo (2022) *Costumbrismo futurista: bases sociales y artísticas*. Tesis de Bellas Artes, repositorio de la Universidad de Sevilla
- Jurado, J (2022): *La generación del mollete. Crónica de un nuevo andalucismo*. Ed. Lengua de trapo.
- Labanyi, J (2003): *Lo andaluz en el cine del franquismo. Los estereotipos como estrategia para manejar la contradicción*. Documento de trabajo, Serie Humanidades. Ed. Fundación Centro de Estudios Andaluces.
- Lopez rodriguez, Fernando (2016): “Meter el dedo en la llaga: la fragilidad en el baile flamenco”. En *Daimon Revista Internacional de Filosofía*, Suplemento 5 (2016), 279-285
- Luna López, I (2019): *Flamenco y canción española*. Universidad de Sevilla.

- Luna López, I (2017): “La soledad como categoría estética: correspondencias simbólicas entre coplas flamencas y canción española”. Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, Sevilla.
- Machado, A. (1989): *Prosas Completas*, VOL II, Espasa-Calpe, Madrid
- Machado y Álvarez, A: (1975). *Colección de cantes flamencos recogidos y anotados por Antonio Machado y Álvarez Demófilo*. Segunda edición. Ediciones Demófilo.
- Montero Aroca, J (2017): *La copla. Los años de oro (1928-1958)*. Serie Humanidades, Ed. Tirant Lo Blanch.
- Moreno Navarro, I (2008): *La identidad cultural de Andalucía: aproximaciones, mixtificaciones, negacionismo y evidencias*. Centro de Estudios Andaluces.
- Moreno Navarro, I (1993) *Andalucía: identidad y cultura. Estudios de Antropología Andaluza*. Editorial Librería Ágora, Málaga
- Moreno Navarro, I (1985): “Etnicidad, conciencia de etnicidad y movimientos nacionalistas: aproximación al caso andaluz”. En *Revista de Estudios Andaluces* num 5, (13-38).
- Ortiz, Carmen (2012): “Folclore, tipismo y política. Los trajes regionales de la Sección Femenina de Falange” En *Gazeta de Antropología*, 2012, 28 (3), artículo 01
- Ortiz Nuevo, José Luis (1996): *Alegato contra la pureza*. Ed. Libros PM, Colección PM Flamenco, Barcelona.
- Piñeiro Blanca, J (2013): “Instrumentalización política de la música desde el franquismo hasta la consolidación de la democracia en España”. En *Revista del CEHGR* num 25 (237-262).
- Rodríguez Becerra, S (2021): “Reflexiones sobre el concepto y evolución del folclore” En *revista de Antropología Experimental*, nº 21. Texto 10: 207-220. Universidad de Jaén
- Stavenhagen, R (1982): “La cultura popular y la creación intelectual”, en *La Cultura Popular*, México: Premia Editora
- Román, M (2010): *Los grandes de la copla. Una historia de la canción española*. Ed. Alianza, Madrid.
- Urbano Pérez, M (1980): *Pueblo y política en el cante jondo*. I Bienal de Arte Flamenco Ciudad de Sevilla. Ed. Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla.

Registros de la BNE⁵⁷

La cruz de mayo (1921) <https://datos.bne.es/edicion/bipa0000117071.html>

La cruz de mayo, (1915) <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000012755>

La morena de mi copla (1931?) <http://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch>.

57. Por orden de cita en el texto.

UNA MADRE “BIOLÓGICA” INVESTIGANDO EN REPRODUCCIÓN ASISTIDA: REFLEXIONES EPISTEMOLÓGICAS DESDE UNA ANTROPOLOGÍA ENCARNADA Y FEMINISTA

A “BIOLOGICAL” MOTHER RESEARCHING ON ASSISTED REPRODUCTION: EPISTEMOLOGICAL REFLECTIONS FROM AN EMBODIED AND FEMINIST ANTHROPOLOGY

Mariana Viera Cherro
Universidad de la República

RESUMEN

Este artículo propone un ejercicio reflexivo y encarnado sobre las implicaciones de mi condición de madre biológica, que pudo embarazarse y llevar adelante la gestación sin intervenciones biotecnológicas y embarazada durante algunas de las entrevistas realizadas para mi tesis de maestría, en el encuentro etnográfico y en la producción de conocimiento. Pero también de una madre mujer *cis* que tiene una trayectoria heterosexual y reproductiva en la que también hubo biotecnologías implicadas, fundamentalmente anticonceptivas y abortivas. Me interesa poner esta dimensión en diálogo con mi cuestionamiento a las biotecnologías reproductivas por su impacto político y sanitario en relación al cuerpo reproductivo.

Palabras clave: Antropología encarnada; Biotecnologías reproductivas; Maternidad; Cuerpo; Feminismo.

ABSTRACT

This article proposes a reflective and embodied exercise on the implications of being a “biological” mother, who became pregnant and carried a pregnancy without biotechnological interventions, in the ethnographic encounter and in the production of knowledge. Also an anthropologist who was pregnant during some of the interviews and a *cis* and heterosexual woman who has a reproductive trajectory in which there were other biotechnologies involved -besides of reproductive-. I am interested to make a reflection about the relations between the production of knowledge and my questions about the political and health impact of these technologies in the reproductive body.

Keywords: Embodied anthropology; Reproductive biotecnologies; Maternity; Body; Feminism.

INTRODUCCIÓN¹

La etnografía, en tanto perspectiva de investigación central para mi disciplina, coloca a la persona -en este caso a la investigadora- como dispositivo epistemológico central para la producción de conocimiento (Restrepo, 2016). La antropología feminista ha realizado una profusa y profunda reflexión sobre las implicaciones epistemológicas y metodológicas de este encuadre disciplinar.

La alianza de los feminismos y la antropología social en la década de 1970, “[...] fue crucial en la emergencia de una corriente crítica en la disciplina” (Gregorio, 2019: 2) que develó, al tiempo que confrontó, su carácter sexista, racista, clasista y colonialista en la producción del conocimiento antropológico. La antropología feminista se interrogó así por las relaciones de poder implicadas en la relación etnográfica, por las convicciones disciplinares y políticas que orientan nuestro trabajo, y por nuestra posición en el concierto de las relaciones sociales que son relevantes para la investigación.

Ha sido esta antropología la que ha introducido, de manera explícita, la importancia de las emociones y sentimientos en las relaciones etnográficas (Rostagnol, 2019). Producir conocimiento no es un proceso en el cual lo cognitivo y lo afectivo puedan escindirse; hay cierta vulnerabilidad en este proceso (Rostagnol, 2019) sobre la que la antropología no había reflexionado previamente; una afectación (Favret-Saada, 2013) en el sentido de afectar y ser afectada.

1. Agradezco los comentarios que me hicieron llegar quienes revisaron este artículo, me permitieron ordenar algunas ideas, así como profundizar en otras. Si algunos de los comentarios no fueron atendidos no fue por falta de interés, sino por razones diversas imposibles de detallar aquí; lo que es seguro, es que quedaron resonando. Gracias.

También la experiencia personal, en diálogo con las experiencias otras, resulta un asunto a considerar desde la epistemología feminista. El ejercicio reflexivo en relación a las experiencias que, como investigadoras, hemos transitado en tanto herramientas epistemológicas para comprender a las otras, es lo que Mari Luz Esteban (2004) concibe como “antropología encarnada”. La perspectiva de la antropología encarnada nos coloca ante el desafío de profundizar la reflexividad en relación a la experiencia personal en el campo.

Considerando esta perspectiva, en este artículo me propongo un ejercicio reflexivo y encarnado sobre las implicaciones de mi condición de madre biológica y mujer *cis* y heterosexual, en el encuentro etnográfico y en la producción de conocimiento en relación a las experiencias y relatos de algunas mujeres entrevistadas para mi investigación de maestría² que habían transitado, o estaban transitando al momento de la entrevista, instancias de intervención biotecnológica para poder ser madres.

A diferencia de la autoetnografía, entendida como una aproximación que, partiendo de la descripción y análisis sistemático de una experiencia personal (auto), se orienta a comprender la experiencia cultural (etno) (Ellis, 2004; Holman Jones 2005; en Ellis, Adams y Bochner, 2011), mi experiencia personal no constituye el punto de partida para entender la experiencia cultural. Mi experiencia se ejercita reflexivamente para complejizar la producción de conocimiento en el encuentro etnográfico con mujeres para las cuales el embarazo no ha resultado una consecuencia “natural” de sus relaciones sexuales heterocitales, a diferencia de lo que sí ha sucedido en mi experiencia. Mi experiencia no es el punto de partida en tanto no hay *una* experiencia, sino que hay un retorno a diversas experiencias que solo tiene sentido interpelar en este encuentro con las experiencias de otras y con sus interpelaciones.

La idea de encarnación supone que el locus de la experiencia concebido en términos de corporalidad (*embodiment*) implica la puesta en relación de la dimensión socio cultural

2. Maestría en Ciencias Humanas con énfasis en Estudios Latinoamericanos (Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, Uruguay). En ella investigué los sentidos culturales que emergen a partir de la introducción de las tecnologías de reproducción asistida en el Río de la Plata. La tesis fue editada en 2015 por la Universidad de la República (Uruguay) con el título original: “Lejos de París. Tecnologías de reproducción asistida y deseo del hijo en el Río de la Plata”. Para el trabajo de campo realicé entrevistas a trece mujeres uruguayas (doce en pareja heterosexual y una en pareja con otra mujer) que pasaron por distintas intervenciones de reproducción asistida (alta y baja complejidad, con gametos propios y de donación, entre otras diferencias), en Uruguay y Argentina. Al momento de la entrevista algunas de estas mujeres ya habían conseguido tener un hijo/una hija propio/a; otras estaban embarazadas y las más continuaban en el periplo de la reproducción asistida; una sola había decidido abandonar los tratamientos luego de varios intentos fallidos. Para la investigación realicé también entrevistas a profesionales que trabajan en reproducción asistida.

con la experiencia individual (Esteban, 2004:3). El cuerpo, entendido como *embodiment* (Csordas, 1990), supone una encarnación que es “(...) conflictual, interactiva y resistente de los ideales sociales y culturales [se trata de], un concepto que integra muy bien la tensión entre el cuerpo individual, social y político” (Esteban, 2004:3). Las emociones tienen un lugar asimismo privilegiado en esta propuesta epistemológica que rompe con la tradición positivista que privilegia la razón para la producción de conocimiento científico y desestima el lugar de la emoción como vehículo de conocimiento.

Las emociones se comprenden aquí como instancias de mediación entre los tres cuerpos -social, cultural y político- (Scheper Hugues y Lock, 1987) y por tanto interrogar las emociones es un camino hacia el conocimiento. Favret-Saada (2013) refiere al estado de afectación como una dimensión crítica del trabajo de campo etnográfico, anterior a la práctica y a la actividad consciente. Me interesa aquí interrogar esa afectación como una producción en el marco del encuentro etnográfico. Las reflexiones que aquí desarrollo parten de momentos que, en el contexto de entrevistas realizadas para mi tesis de maestría sobre reproducción asistida, supusieron una afectación importante: para mí, para las entrevistadas y para el conocimiento producido³.

Soy madre de dos varones y una niña. Tuve cuatro fecundaciones buscadas, sin intervención de las biotecnologías reproductivas. He sido usuaria de biotecnologías anticonceptivas -píldora y más recientemente DIU- y abortivas: me practiqué un aborto con misorpostol en el ámbito hospitalario y atendido por ginecólogo, para terminar con una de estas gestaciones que, si bien fue deseada, no era viable. Transitó el duelo de una maternidad deseada y también seguí una serie de prescripciones alimentarias que me permitieron embarazarme por primera vez, luego de un diagnóstico de amenorrea⁴. Así que, como muchas de las mujeres que he entrevistado y a pesar de no haber tenido un diagnóstico de infertilidad, he sido guiada por la biomedicina para seguir una serie de conductas a fin de lograr el embarazo. Transitó tres gestaciones y con ello la experiencia de lo que el embarazo supone para “convertirse en madre” (Imaz, 2010). Como enfatiza Imaz (2010), el tiempo de gestación es un período especialmente relevante porque durante el mismo se materializan, en la vida concreta de cada mujer, los valores e imágenes sociales de la maternidad.

A mis tres gestaciones les siguieron tres partos vaginales, dos de ellos en instituciones de salud, uno de ellos en domicilio. Mis experiencias de parto pusieron en tensión mis deseos acerca de cómo quería vivir esa instancia, informados por mis convicciones sobre la autonomía reproductiva, pero con el temor, debidamente informado a partir

3. No es casual que uno de estos momentos se constituyera en la preocupación epistemológica y política a partir de la cual construí mi problema de investigación doctoral (Viera Cherro, 2019).

4. Ausencia de sangrado menstrual.

de mis investigaciones académicas, de los límites que suele imponer a esa autonomía el intervencionismo biotecnológico. En esas experiencias hicieron carne -lamentablemente- mis aproximaciones teóricas a la violencia obstétrica.

Mi tránsito hacia la reproducción y la maternidad me brinda, así, algunas experiencias y emociones a las que puedo recurrir, desde una antropología encarnada (Esteban, 2004), para comprender las vivencias y puntos de vista de las mujeres con las que dialogo. *¿Qué condiciones y experiencias se ponen en juego en esta relación dialógica? ¿Qué comprensiones habilitan o inhiben tales experiencias y de qué maneras? ¿Qué dicen estas experiencias de los vínculos entre cuerpo, género y biotecnologías reproductivas? ¿Qué nos dicen las emociones que se suscitan en el encuentro con la alteridad sobre lo que queremos conocer?*

Quisiera trabajar estas relaciones a través de tres instancias de trabajo de campo que, como antes señalé, supusieron un fuerte impacto afectivo. La primera de ellas relata mi incomodidad frente al enfado que mostró una entrevistada cuando le hice un comentario en el contexto de una entrevista. La segunda supone una resignificación de mi experiencia de pérdida de un embarazo en el diálogo con una entrevistada que también perdió un embarazo en el contexto de un tratamiento reproductivo. La última es el recuerdo de todas las violencias sufridas en instancias de atención a la salud reproductiva a partir del relato de una situación de violencia vivida por parte una entrevistada en la consulta con su médico de medicina reproductiva.

1. “¿Y VOS QUÉ SABÉS?”

Así me increpó una de mis entrevistadas cuando le dije, de forma condescendiente y paternalista, que seguramente su hijo o hija, aunque fuera con óvulos de una “donante”, se le parecería. La interpelación llevó a que la entrevistada se enojara generando una instancia incómoda; un momento que, una vez superado en su impacto subjetivo, nos conduce -o debería- a un espacio analíticamente productivo (Peirano, 2014). Ella no estaba al tanto de mi condición de madre “biológica” por lo cual su interpelación no podía significar mi supuesta incapacidad, en tanto madre biológica, de ponerme en su lugar. Ella estaba enojada, y yo muerta de vergüenza de haber hecho un comentario tan impropio.

Haciendo este ejercicio de reflexividad, varios años después de realizada aquella entrevista, interpreto su enojo e interpelación como una alusión a sus propias preocupaciones, las que de alguna manera yo estaba eludiendo al no problematizarlas y por tanto cometiendo lo que Massó (2023) ha definido como injusticia testimonial: disminuir la credibilidad de lo que ella estaba expresando; decirle, a partir de mi pregunta, que se preocupación no merecía ser considerada. *¿Qué decía toda esta situación acerca del parecido fenotípico, la maternidad, la reproducción?*

En mi caso, la pregunta por el parecido nunca fue un problema; la naturalización del parecido en tanto hecho que acontece de manera evidente en virtud de aporte genético, no fue problematizado. Obviamente que el parecido está en los ojos de quien mira, es decir, que no es un dato devenido de las condiciones físicas, sino al contrario una construcción en relación a tales condiciones. Si alguien no se parece pero debería parecerse en virtud de sus genes, siempre hay algún pariente -biológico- con una característica fenotípica a la que se puede acudir para dar prueba del nexo biológico. Esta, mi convicción, se confrontaba con la de mi entrevistada visiblemente preocupada por el parecido y para la cual éste resultaría del aporte genético, noción central en la construcción euroamericana del parentesco y la filiación (Schneider, 1984).

Por eso el parecido fenotípico está especialmente resguardado en los procedimientos biotecnológicos a partir de la selección de los fenotipos de quienes proveen material reproductivo. Sin embargo, mi convicción de la producción social del parecido y de que la filiación biológica está sobreestimada, desviaron, durante algún tiempo, la indagatoria acerca de qué sentían esas mujeres al tener una maternidad no genética o cómo resignificaban ese vínculo fuera de lo que Schneider (1984) describió como parentesco euroamericano hegemónico para construir la filiación. Mi interés feminista estaba colocado en algo que podría formular, de manera rápida, como “la explotación del cuerpo femenino por parte de las biotecnologías reproductivas”, afirmación que tuve que paulatinamente ir relativizando para realmente comprender la vivencia de estas mujeres. Si como dice Lila Abu-Lughod (1986) las antropólogas feministas han (hemos) estado preocupadas porque las vidas y experiencias de las mujeres, y el modo en que funcionan las relaciones de género en las sociedades, estén presentes en las etnografías, seguramente yo estaba, guiada por mi interés político y teórico, desoyendo una preocupación fundamental de estas mujeres que al mismo tiempo dice acerca de la importancia de la filiación genética para la maternidad en nuestra sociedad.

Seguramente la flexibilización del paradigma euroamericano del parentesco y la mayor aceptación social para la incorporación del aporte genético de otras personas en las relaciones procreativas, aliviara la angustia de la entrevistada, así como de otras y otros que recurren a gametos de terceros en el contexto de procedimientos biotecnológicos para la reproducción. En su investigación con donantes de ovocitos, Orobitg, Bestard y Salazar (2013) señalan que las donantes elaboran sus experiencias de donación en el contexto de sociedades que no han establecido con claridad la primacía del vínculo social o el biológico para los lazos de parentesco. Esta misma reflexión podemos extenderla a las mujeres que, en su periplo por la reproducción asistida para concretar una maternidad, pasan a ser, no donantes, sino receptoras de ovocitos. En estos casos, desde la medicina reproductiva suele enfatizarse la relevancia de la gestación para la biología del vínculo (Viera Cherro, 2015).

Sin embargo, en este pivote en torno a la pregunta de qué hace al parentesco -en este caso la filiación, y más concretamente la maternidad-, la preocupación de mi entrevistada revelaba un deseo -imposible-, de maternidad en tanto lazo genético. Pero al mismo tiempo, esa maternidad genética era interpelada por su decisión de aceptar la ovodonación. Igual que las donantes de ovocitos (Orobitg, Bestard y Salazar, 2013) mi entrevistada estaba elaborando su experiencia, y lo estaba haciendo en condiciones fisiológicas extremas, porque la ovodonación era para esta entrevistada su única opción de maternidad biológica, y en un contexto social que en principio no la acompañaba, porque los detalles sobre el procedimiento no iban a ser comunicados a nivel familiar. Me llevó un tiempo comprender que mi tema de investigación no podía eludir al parentesco, asunto que hoy se me presenta como obvio. ¿Cuánto tuvo que ver también una ausencia de reflexividad *sobre mi condición de mujer fértil y madre biológica, con un parecido bastante evidente con mis hijos y mi hija?*

Por otra parte, existe una dimensión central de análisis para el abordaje de las biotecnologías reproductivas desde la perspectiva feminista que es la del cuerpo reproductivo. Para los feminismos “[...] la corporalidad siempre ha constituido un lugar central en los análisis, teorizaciones y prácticas, ya que la construcción sociocultural del género involucra materialmente al cuerpo” (Esteban, 2004). Aquí convergen las preocupaciones en relación al costo biológico que tiene el “trabajo clínico” (Waldby y Cooper, 2008) para la producción de ovocitos para otras personas, y la consideración de las condiciones de desigualdad implicadas en la disposición a realizar ese trabajo clínico. Por eso en mi investigación, antropológica y feminista, la dimensión de la experiencia -la propia y la de las otras-, está atravesada por cuestionamientos acerca de las relaciones entre cuerpo reproductivo, patriarcado y capitalismo.

Las biotecnologías reproductivas suponen, en palabras de Franklin (Franklin, 1997) un “*embodied progress*”: un “progreso” encarnado, que tiene además “riesgos concretos” (Ariza, 2016) a nivel corporal y de la salud reproductiva. Los procedimientos de hiperestimulación ovárica tienen efectos en el corto plazo que suelen minimizarse (Álvarez Plaza, 2015) como puede ser dolor de cabeza, hipersensibilidad, inflamación de la zona abdominal, entre otras. Pueden tener también efectos en el largo plazo que no han sido aún debidamente analizadas, como cáncer de ovarios o disminución de la reserva de ovocitos. En casos más excepcionales, puede producirse torsión del ovario y necesidad de extracción quirúrgica del mismo, o la laceración del intestino por una mala praxis durante la punción del ovario para obtener los ovocitos.

Para la mujer con la que me estaba entrevistando, estas consideraciones no hacían parte de su experiencia por la ovorrecepción; esto no significa que no le importara o no se lo cuestionara. Simplemente ni ella ni yo las enunciamos y, como instancia dialógica

de producción de conocimiento, lo que no se dijo en la entrevista no formó parte del trabajo final. Evidentemente el tema de la ovodonación no estaba en el centro de mis preocupaciones teóricas en ese momento, pero metodológicamente, acercarme desde la experiencia encarnada y compartirla como mujeres que ponen el cuerpo en diversas instancias reproductivas con lo que ello conlleva, quizás nos hubiera conducido a otro lugar.

2. ¿PERDER UN HIJO, GANAR UNA GESTACIÓN...? LA RESIGNIFICACIÓN DE LA EXPERIENCIA PROPIA Y LA INTERLOCUCIÓN EN EL CAMPO

Hace años que como antropóloga investigo sobre la interrupción voluntaria del embarazo; soy además una persona convencida de la necesidad de legalizar esta práctica y de que ninguna mujer debería llevar adelante una gestación que no desee; me resulta incomprensible que se obligue a otra persona a llevar un embarazo contra su voluntad. Es decir que el concepto de autonomía reproductiva acuñado desde el feminismo para interpelar el control de la reproducción y con ello de los cuerpos y su potencial procreativo es para mí, además de un concepto, una idea con la que comulgo. Pero nunca me practiqué un aborto de forma voluntaria; nunca estuve en ese sitio. Sin embargo, en tanto persona con una vida heterosexual coital activa, muchas veces tuve el temor de estar embarazada, de estarlo, no sé qué hubiera hecho; como han advertido las feministas, hay que atender a la moral de contexto. Como ya lo mencioné, el único aborto que se me practicó fue de un hijo/a deseado/a pero no viable. Mi cuerpo no lo expulsaba, aunque su corazón no latía.

Algunas mujeres que entrevisté tuvieron abortos espontáneos durante su periplo por la reproducción asistida. Siendo mujeres que estaban deseando un hijo/a propio me sorprendió que una de ellas me dijera que eso había sido bueno porque era una demostración de que podía embarazarse. Me sorprendió y me invitó a reflexionar acerca de qué buscan las mujeres en la reproducción asistida, ¿buscan disfrutar de un embarazo, más allá de tener un hijo/a? Esta idea que leí cuando comencé a investigar sobre biotecnologías reproductivas y que en aquel momento me pareció infundada, parecía encontrar algún sentido. ¿Por qué desestimar una experiencia tan propiamente femenina?, en cuanto el cuerpo masculino no puede transitarla, y en tanto, en términos de representación, condensa significados y valores del “ser mujer” (Imaz, 2010).

Las mujeres que transitan las biotecnologías reproductivas no convierten su condición de infértiles en una herramienta política de contestación de la maternidad como mandato, como pueden y quieren hacerlo otras mujeres; ellas sufren su condición. ¿Cómo entender y relatar el sufrimiento en una etnografía? Quizás el sufrimiento no tuvo el lugar que se hubiera merecido, desde una antropología feminista, en mis trabajos; creo que relaté la injusticia, la desigualdad y la violencia, pero no el sufrimiento.

Es inevitable también no asociar la reflexión de la entrevistada con una reflexión sobre el aborto involuntario, pero también voluntario; porque las trayectorias reproductivas son diversas en los acontecimientos, pero también en cómo esos acontecimientos cobran significado en distintos momentos. Embarazo, parto, anticoncepción, sexualidad, aborto, cuerpo, biotecnologías reproductivas... todo se muestra, por lo menos desde mi concepción del campo, parte de una misma reflexión.

Mi feto muerto y retenido vino después de la entrevista que menciono, y creo que lo que conversamos en esa oportunidad hizo que mi experiencia adquiriera otros significados; el *embodiment* supone una encarnación que tiene este carácter interactivo (Esteban, 2004). Los relatos de las mujeres que entrevisté porque habían decidido interrumpir un embarazo de forma voluntaria⁵ también estuvieron presentes en el momento de mi intervención y también en el momento de las entrevistas a las mujeres que pasaban por esos abortos espontáneos. Fue imposible para mí no pensar que todas habíamos vivido procesos biológicamente similares, químicamente intervenidos, iguales en los resultados, pero diferentes en el procedimiento y, aunque en principio parecen ser también diferentes en su significación, resulta más útil pensar las significaciones en términos relacionales.

Rostagnol (2016) señala que en mujeres que han transitado por interrupciones voluntarias del embarazo, la interrupción se produce luego de un embarazo buscado, no para tener un bebé, sino como prueba de la fertilidad. Las mujeres que abortan espontáneamente durante procedimientos de reproducción asistida también resignifican su fertilidad. Mi aborto espontáneo, lejos de ser un hijo perdido, como me han invitado a pensar en varias ocasiones, fue la posibilidad de tener a uno de mis hijos, cuyo embarazo se produjo un mes después de la pérdida. El duelo fue de una posibilidad de maternidad concreta, no de un hijo. Es verdad que mi experiencia como mujer que ya había comprobado su fertilidad -en ese entonces tenía un hijo biológico de dos años y medio-, me distanciaba de su experiencia, para quien su aborto constituía apenas un peldaño en su trayectoria reproductiva; sin embargo, en alguna medida ella me estaba diciendo que, si mi prueba de fertilidad era mi hijo, la suya era el poder lograr una concepción. Los significados que tienen los procesos biológicos deben explorarse en trayectorias concretas, no asumirse a priori.

3. EL CUERPO, LA REPRODUCCIÓN Y LA VIOLENCIA: LO QUE NOS UNE Y LO QUE NOS DIFERENCIA

Muchas veces me pregunté -como ejercicio obligado de reflexividad-, por qué me interesa investigar sobre sexualidad, cuerpo, reproducción. Como antes advertía, mi interés

5. Estas entrevistas fueron realizadas en el marco del proyecto “Prácticas heterosexuales y regulación de la fecundidad”, desarrollado entre 2009 y 2011, financiado por la Comisión Sectorial de Investigación Científica de la Universidad de la República (Montevideo), y coordinado por la Dra. Susana Rostagnol. En este proyecto participé como integrante del equipo de investigación.

por las biotecnologías reproductivas está vinculado a un interés de más largo aliento asociado a temas como aborto, anticoncepción, sexualidades, diversidad, poniendo el foco siempre en las relaciones de poder, porque abordar estas temáticas desde el género y el feminismo hace imposible obviar el poder. Desde esta perspectiva el control -social, político, estatal, patriarcal, patrimonial-, sobre los cuerpos sexuados y en particular en su dimensión reproductiva, el “cuerpo reproductivo”, no se presenta, si somos mujeres, únicamente como una cuestión a indagar, sino como una experiencia encarnada que conlleva, las más de las veces, diferentes formas de violencia.

La experiencia a la que me voy a referir me la relató una de las entrevistadas, con tristeza, vieja -porque ya había pasado algún tiempo de aquella situación-, pero perenne. Ella había donado algunos de sus ovocitos, en el contexto de una de las tantas intervenciones reproductivas que se había realizado para tener un embarazo, para otra mujer en tratamiento reproductivo a cambio de que esa otra mujer, con mayores recursos económicos que ella, le costeara su intervención, porque ella y su pareja no podían pagarla. Para ella, y sobre todo -según ella enfatiza- para su pareja, fue muy difícil aceptar la propuesta de esta donación mixta. Luego de realizar la intervención, y de no haber logrado el embarazo, el médico tratante le contó que la mujer a la que ella había donado los ovocitos sí había quedado embarazada.

El relato de Andrea fue un momento tremendamente doloroso para mí. Me hizo doler (Rostagnol, 2019), porque no había otra manera que pasar por el cuerpo y por mi propia vulnerabilidad el recordatorio de su experiencia de vulnerabilidad. Luego de esa noticia no volvió a realizar otro intento de reproducción asistida. Hoy tiene una hija con la misma pareja, concebida sin intervención de las biotecnologías reproductivas; también tramitaron una adopción, pero no llegaron a culminar el proceso.

Existe una situación de violencia en el modo en que se maneja la información en la consulta médica, porque el médico brinda una información que no es beneficiosa para la persona que la recibe, además de qué, éticamente, es información que debería mantenerse reservada. Existe también violencia estructural derivada de las desigualdades económicas que conducen a una injusticia reproductiva (GIRE, 2018), porque una de esas mujeres brinda a otra un material biológico, al que se asocian simbólicamente vínculos identitarios, porque no cuenta con los recursos económicos para pagar una intervención para sí. La injusticia reproductiva refiere a situaciones en las que no están dadas todas las condiciones para que la persona tenga autodeterminación sobre su destino reproductivo.

Podemos hablar de múltiples formas de violencia, algunas más otras menos visibles, que ponen en jaque la autodeterminación sobre el cuerpo, la sexualidad y la reproducción. Más allá de nuestras diferencias, todas las mujeres, *cis* y *trans*, hemos experimentado, y experimentamos, diversas formas de violencia por nuestra condición de género, siendo

especialmente relevantes la violencia sexual y la violencia en instancias reproductivas. Esta última ha sido conceptualizada, sobre todo desde los feminismos del Sur (Sadler *et al.*, 2016) como violencia obstétrica. La violencia obstétrica (Castro, 2015) es posible por la existencia de un *habitus* autoritario asociado al saber biomédico que se despliega en el ámbito de la atención sanitaria (Berrio, 2020) y se articula con condiciones de desigualdad de género en intersección con otras (como la clase, la etnia, la raza...). Es un concepto que puede aplicarse a situaciones de violencia durante embarazo, parto y puerperio, pero también en instancias de aborto, anticoncepción y procedimientos de reproducción asistida, como sucedió con la interlocutora a la que antes hacía referencia.

Durante aquella entrevista yo estaba embarazada de siete meses. Claramente no podía desprenderme de esa condición, sino que estaba omnipresente en la situación de entrevista. Dos mujeres, en pareja heterosexual, blancas, educadas. Mi cuerpo confrontando el deseo que mi interlocutora no podía alcanzar en aquel momento, y al mismo tiempo, en el propio acto de maternidad biológica, reproduciendo las condiciones hegemónicas para la reproducción. Entre nosotras la injusticia reproductiva como un evidente emergente de la reproducción estratificada (Ginsburg y Rapp, 1995), porque mi interlocutora no hubiera podido tener la oportunidad de la intervención biotecnológica para la reproducción si no hubiera dispuesto sus gametos para el intercambio; yo en su situación podría haber conseguido el dinero para pagar el procedimiento. Y también la injusticia reproductiva en términos del impacto en la salud reproductiva, que también tiene un carácter estratificado, ya que no sabemos qué consecuencias puede tener en la salud futura de una donante hormonarse para proveer gametos. Ambas pudiendo dar cuenta de situaciones de violencia obstétrica, encontrándonos en esas circunstancias, más allá de su diversidad y los contextos de desigualdad específicos en los que suceden.

También ambas sopesando la maternidad en nuestros deseos y trayectorias hacia su consecución. La maternidad como deseo, pero también como institución que mandata a la mujer; la maternidad como experiencia que resignificada por fuera del mandato patriarcal puede ser fuente de empoderamiento para las mujeres, que yo vivía carnalmente y que, si bien mi entrevistada en su trayectoria por las biotecnologías reproductivas significaba como un anhelo no consumado, también problematizaba en relación a su experiencia de vida, porque había cuidado a sus hermanos más pequeños. Para ella la maternidad era y no una experiencia que pasara por el embarazo. Y es interesante porque, en su búsqueda del embarazo y apelando a explicaciones no biomédicas de su impedimento, había significado el cuidado de sus hermanos como una maternidad que ella ya había consumado y la razón por la cual le resultaba inviable realizar esta “segunda maternidad”. Las explicaciones no biomédicas de la infertilidad son un aspecto no explorado en las investigaciones sociales sobre biotecnologías reproductivas.

En ese encuentro dialógico de experiencias múltiples encarnadas se sitúa la producción del conocimiento.

CONCLUSIONES

En este artículo busqué un ejercicio de reflexividad acerca de las condiciones de producción de conocimiento a partir de tres instancias que para mí resultaron significativas en términos de afectación (Favret-Saada, 2013) en el contexto de mi investigación etnográfica sobre biotecnologías reproductivas en el Río de la Plata. Esta reflexividad buscó dialogar con algunos de los aportes epistemológicos y metodológicos que la antropología feminista ha realizado desde la década de 1970 (Gregorio, 2019) y en particular con la perspectiva de la antropología encarnada (Esteban, 2004), que pone la experiencia personal -necesariamente subjetiva y corporal-, en diálogo con las experiencias de quienes fueron mis interlocutoras. Como advierte Susana Rostagnol (2019), en consonancia con los aportes de la antropología feminista y su puesta en evidencia de las relaciones de poder en la producción de conocimiento, en mi calidad de etnógrafa me cabe la responsabilidad por el relato producido en este texto, así como por la imposibilidad durante algunas instancias del trabajo de campo de propiciar ciertas reflexiones. También advierto que la interpelación a mi persona por parte de una de las entrevistadas, que relato en el texto, así como la de conmoverme con el dolor de otra, dan cuenta de la apuesta por una relación etnográfica que busca ponerse en el lugar de esa otra para comprender sus acciones, valoraciones, pensamientos en el contexto de sus circunstancias.

De este ejercicio feminista y encarnado, realizado a posteriori del trabajo de campo, surgen algunas consideraciones sobre las que me gustaría detenerme. En primer lugar, me gustaría señalar cómo ciertos presupuestos que ponemos en juego en el campo y que están mediados por nuestra experiencia, pueden limitar la inclusión o exclusión de ciertas dimensiones de la experiencia de las personas con las que producimos conocimiento en el contexto etnográfico. Esto fue ejemplificado a través de la diversa atención dada a algunas situaciones que implicaron un sufrimiento para las mujeres que transitaban por las biotecnologías reproductivas: mientras algunos sufrimientos tuvieron un sitio relevante en mi etnografía, otros no tuvieron un tratamiento similar. Entiendo que ello tiene que ver con las experiencias que nos vinculan o nos separan de nuestras interlocutoras en el campo, y también de nuestras preguntas de investigación y nuestros marcos interpretativos. Pero al mismo tiempo, me pregunto por la dimensión ética de silenciar algunas voces y preocupaciones mientras se realzan otras. La preocupación por las vidas y experiencias de las mujeres (Abu-Lughod, 1986) debería abarcar un registro más completo de estas vidas y experiencias.

En segundo lugar, la puesta en diálogo de diferentes experiencias encarnadas permitió también evidenciar cómo situaciones fisiológicamente idénticas pueden ser significativamente diferentes según las personas y sus circunstancias. Este asunto, tan sensible para los feminismos y los debates en relación a la legalización del aborto, se torna nuevamente sensible para abordar procesos novedosos como la gestación subrogada o gestación por sustitución. Siendo procedimientos que generan muchos más disensos que consensos entre los feminismos, a diferencia de lo que podía ocurrir con la legalización del aborto, nos llevan a algunas interrogantes similares en torno a cómo se vivencia la gestación en su relación con la maternidad o su negación; cuáles son las razones por las cuales algunas mujeres deciden gestar (en este caso para otros); cuán libre es su decisión (Rozée y Unisa, 2014), y en esto último, de qué formas inciden las relaciones de género y económicas. En este ejercicio de reflexividad sobre la producción de conocimiento y en esa necesaria interlocución, es imposible obviar la pregunta por las relaciones de diferencia, similitud y desigualdad en las trayectorias reproductivas de las mujeres. También, en tanto se trata de una aproximación feminista, la pregunta sobre la pertinencia de la mujer como sujeto político de un análisis social que busca cuestionar las relaciones patriarcales.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abu-Lughod, Lila (1986) *Veiled sentiments. Honor and Poetry in a Bedouin Society*. California: University of Berkeley.

Alvarez Plaza, Consuelo (2015) “Sexo sin reproducción y reproducción sin sexo. Sexualidad y salud reproductiva de los donantes de semen y óvulos”. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LXX (2), julio-diciembre.

Ariza, Lucía (2016) “Cuerpos abstractos, riesgos concretos: dispositivos clínicos y la salud de las donantes de óvulos en la medicina reproductiva argentina”. *Salud Colectiva*, 12(3).

Berrio, Lina Rosa (2020) “Cuerpos intervenidos, violencias naturalizadas. Reflexiones sobre la violencia obstétrica e institucional experimentada por mujeres indígenas en Guerrero”. En Lina Rosa Berrio Palomo (coord.), *Antropologías feministas en México : epistemologías, éticas, prácticas y miradas diversas*, Artigas editores, México.

Castro, Roberto (2015) *Sociología de la práctica médica autoritaria: violencia obstétrica, anticoncepción inducida y derechos reproductivos*. Ciudad de México: Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Csordas, Thomas J., (1990) “Embodiment as a Paradigm for Anthropology”. *Ethos*, 18(1), marzo. <<http://links.jstor.org/sici?sici=0091-2131%28199003%2918%3A1%3C5%3AEAAPFA%3E2.0.CO%3B2-M>>.

Ellis, Carolyn; Adams, Tony E.; Arthur P. Bochner, Arthur (2011) “Autoethnography: An Overview”. *Forum Qualitative Social Research*, Enero. <<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs1101108>>.

Esteban, Mari Luz (2004) “Antropología encarnada. Antropología desde una misma”. *Papeles del CEIC*, junio <<http://www.ehu.es/ojs/index.php/papelesCEIC/article/view/12093>>.

Favret-Saada, Jeanne (2013) “‘Ser afectado’ como medio de conocimiento en el trabajo de campo antropológico”. *Avá, Revista de Antropología*, (23), pp. 49-67. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=169039923002>

Gregorio Gil, Carmen (2019) “Explorar posibilidades y potencialidades de una etnografía feminista”, *Disparidades*, 74(1): <<https://doi.org/10.3989/dra.2019.01.002.01>>.

Grupo de Información en Reproducción Elegida (GIRE) (2018) *La pieza faltante. Justicia reproductiva*. México: GIRE. Disponible en: <<https://justiciareproductiva.gire.org.mx/assets/pdf/LaPiezaFaltante.pdf>>.

Gynsburg, Faye; Rapp, Rayna (1995) *Conceiving the new world order. The global politics of reproduction*. California: University California Press.

Franklin, Sarah (1997) *Embodied progress. A cultural account of assisted conception*. Nueva York: Routledge.

Imaz, Elixabete (2010) *Convertirse en madre. Etnografía del tiempo de gestación*. Madrid: Cátedra.

Scheper-Hughes, N.; Lock, M. (1987) “El cuerpo mindful (pensante): prolegómenos hacia el futuro trabajo futuro en la Antropología Médica”. *Medical Anthropology Quarterly*, N°1.

Massó Guijarro, Ester (2023) “La violencia obstétrica como injusticia epistémica: el parto en disputa”. *Salud Colectiva*, <<http://revistas.unla.edu.ar/saludcolectiva>>.

Orobitg, Gemma; Bestard, Joan; Salazar, Carles (2013) “El cuerpo (re)productivo: interés económico y altruismo social en las experiencias de un grupo de mujeres donantes de óvulos”, *Revista Andaluza de Antropología*, (5), pp. 91-104. <https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/87028/gemma_orobitg_et.pdf?sequence=3&isAllowed=y>

Peirano, Mariza, (2014) “Etnografía não é método”. *Horizontes Antropológicos*, julio/diciembre. <<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71832014000200015>>.

Restrepo, Eduardo (2016) *Etnografía: alcances, técnicas y éticas*. Colombia: Envión.

Rostagnol, Susana (2019) “La relación etnográfica en el campo y en el escritorio”, *Disparidades*, 74(1). <<https://doi.org/10.3989/dra.2019.01.002.06>>.

Rostagnol, Susana. (2016) *Aborto voluntario y relaciones de género: políticas del cuerpo y de la reproducción*. Montevideo: Universidad de la República.

Rozée, Virginie; Unisa, Sayeed (2014) “Surrogacy from a reproductive rights perspective: the case of India”. *Dans Autrepart*, (70), pp. 185-203.

Sadler, Michelle (et. alt.) (2016) “Moving beyond disrespect and abuse: Addressing the structural dimensions of obstetric violence”. *Reproductive Health Matters*, v. 24, n. 47, <[10.1016/j.rhm.2016.04.002](https://doi.org/10.1016/j.rhm.2016.04.002)>.

Schneider, David (1984) *A critique of the study of kinship*. Michigan: University of Michigan.

Viera Cherro (2019) Género y biocapitalismo. Economía política de la “donación” de gametos en Uruguay. Tesis de Doctorado en Antropología, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República, Montevideo. <<https://hdl.handle.net/20.500.12008/23257>>

Viera Cherro (2015) *Lejos de París. Tecnologías reproductivas y deseo del hijo en el Río de la Plata*. Montevideo: Comisión Sectorial de Investigación Científica de la Universidad de la República.

Waldby, Catherine.; Cooper, Melinda., (2008) "Oocyte markets: women's reproductive work in embryonic stem cell research". *New Genetics and Society*, 27(1), pp. 19-31.

QUO VADIS, EUROPAM? REFLEXIONES SOBRE EL EUROCENTRISMO

QUO VADIS, EUROPAM? REFLECTIONS ON EUROCENTRISM

Mario Caballero Durán
Universidad de Granada

RESUMEN

En el texto aquí presente debato sobre la concepción de Europa a través del análisis de varios autores, entre otros De Sousa Santos, Ramón Grosfoguel y Aníbal Quijano. El estudio se divide en dos partes: en el primer apartado, me centro en la crítica de una Europa unificada como concepto, del mismo modo que la visión de Europa como centro del mundo y las fronteras que le son socialmente construidas. En el segundo apartado, realizo un análisis acerca de la relación de Europa con América Latina y África, poniendo en relieve el carácter colonial de dicha relación y las consecuencias epistemológicas y de cosmovisión que surgieron. Del mismo modo, reflexiono acerca del pensamiento abismal de De Sousa Santos como herramienta para cuestionar las formas de conocimiento que utilizamos y hemos heredado de la académica en el continente europeo. Finalmente, concluyo que el concepto de Europa ha sido forjado por las potencias económicas y coloniales del siglo XVII y XVIII a través de la historiografía de esos países. Del mismo modo, añado que la idea que tenemos actualmente de Europa sigue siendo utilizada como herramienta colonial para mantener la hegemonía del continente sobre los antiguos territorios colonizados.

Palabras clave: Antropología; Decolonialismo; Ciencias sociales; Historicidad; Epistemología; Europa.

ABSTRACT

In this text I discuss the conception of Europe through the analysis of several authors such as Boaventura de Sousa, Ramón Grosfoguel, Aníbal Quijano, and so on. The study is divided into two parts: the first section focuses on the critique of a unified Europe as a concept, as well as the vision of Europe as the centre of the world and its “natural” borders. The second section analyses the relationship between Europe and Latin America and Africa, highlighting the colonial character of this relationship and the epistemological and worldview consequences that emerged. Similarly, I reflect on Boaventura de Sousa’s abyssal thinking as a tool for questioning the forms of knowledge that we use and have inherited from academia on the European continent. Finally, I conclude that the concept of Europe has been forged by the economic and colonial powers of the seventeenth and eighteenth centuries through the historiography of those countries. Likewise, I add that today’s idea of Europe continues to be used as a colonial tool to maintain the continent’s hegemony over former colonised territories.

Keywords: Anthropology; Decolonialism; Social sciences; Historicity; Epistemology; Europe.

INTRODUCCIÓN

Europa, nombrada tras la princesa fenicia raptada por Zeus, el dios griego, a lomos del toro blanco. Europa, vibran por sus óperas las melodías de Beethoven y Wagner. Europa, centro del mundo como diría Hegel. ¿Qué es pues, Europa? Nosotros queremos contribuir en esta discusión a través de un análisis antropológico del concepto de Europa. La finalidad del presente artículo es reflexionar y poner en diálogo a pensadores de distintas áreas de Humanidades y de Ciencias Sociales para lograr aportar a la problemática de qué es Europa. Esta voluntad está reflejada en la célebre cita atribuida a Bernardo de Chartres, *nanos gigantum humeris insidentes* (ser un enano estando de pie a hombros de gigantes). El objetivo principal de este texto es explorar los procesos y factores que han contribuido a la concepción y creación de la noción de Europa a lo largo de la historia. Nuestra investigación analizará los factores socioculturales, las dinámicas geopolíticas y la cuestión histórica que han dado forma a la percepción colectiva de Europa a lo largo de los siglos.

El objetivo principal de este texto es explorar los procesos y factores que han contribuido a la concepción y creación de la noción de Europa a lo largo de la historia y a su vez, han sido elementales para la construcción de la identidad europea y el concepto de Europa como un todo. Para lograr esto, nos enfocaremos en aspectos históricos y socioculturales

a través de la revisión bibliográfica de varios autores de reconocida importancia teórica y epistemológica.

Para abordar nuestra investigación, hemos establecido una estructura de objetivos específicos. Estos objetivos se desglosan en tres apartados definidos entre sí. Creemos que con la disección y el estudio pormenorizado de los varios factores que juegan un papel en la creación de Europa, lograremos comprender el fenómeno de una manera holística. Así, el primer objetivo de esta investigación es examinar críticamente los discursos históricos que han atribuido a Europa el papel de centro axial en la narrativa mundial. Posteriormente, analizaremos los diversos discursos historiográficos que han contribuido a la construcción de esta percepción eurocéntrica. En segundo lugar, examinaremos la conceptualización de las fronteras de Europa. Pretendemos cuestionar la existencia de estas fronteras como un elemento *sui generis* y como fenómeno natural. Por último, debemos destacar que el período colonial ha desempeñado un papel importante en la configuración del concepto de “identidad europea”. Así, analizaremos la relación entre el período colonial y la configuración de la cosmovisión europea. Finalmente estudiaremos la cuestión del pensamiento abismal, teorizada por De Sousa Santos, para iluminar la cuestión acerca de las epistemologías sobre las cuales se han apoyado los discursos creadores del concepto de Europa.

Sostenemos que, y esta es nuestra hipótesis, que el concepto de Europa se originó en el siglo XVII, influenciado principalmente por la élite intelectual británica y francesa (Murray-Miller, 2018) a causa de la revolución industrial y el período colonial posterior a la llegada de los españoles y portugueses al “Nuevo Mundo”. Este período fue crucial para establecer una noción distinta de Europa, que todavía tiene un impacto en las conceptualizaciones contemporáneas. De este modo la autoimagen especular (si tomamos como analogía el concepto lacaniano) habría provocado el desarrollo de los discursos creadores de Europa: una Europa indivisible como potencia geopolítica; la creación de fronteras socialmente construidas para delimitar los espacios de influencia, mercaderías y “civilización”; la situación de Europa como cúspide del evolucionismo social unilineal, etcétera.

Además, sostenemos que la posesión de colonias por parte de potencias europeas ha influido significativamente en la configuración de la identidad europea. Esta relación colonial ha creado una identidad colectiva de “nosotros” en contraste con el mundo colonizado, que ha sido marginado. El análisis de esta dinámica colonial muestra una dicotomía entre el centro y la periferia, retratando al mundo colonizado como el exótico “Otro”. Esta idea se ve ejemplificada con la museografía antropológica del siglo XIX y las diferentes exposiciones universales (el mayor ejemplo de la creación de una identidad de “nosotros” frente al exótico “Otro” son los zoológicos humanos que se construían en dichas exposiciones universales, véase Báez y Mason (2006)).

En relación con el punto anterior, el campo de la antropología también se ha visto afectado por este fenómeno donde el mundo colonizado es estudiado como un “Otro”; así, se ha perpetuado la concepción eurocéntrica de la civilización. El examen de las interrelaciones entre la colonización, la identidad europea y la construcción del “Otro” parte de un análisis múltiple que incorpore perspectivas históricas, antropológicas y culturales. Es mediante la yuxtaposición entre todas estas disciplinas que podemos lograr aprehender las condiciones mediante las cuales se ha creado dicha identidad y la construcción del “Otro”.

METODOLOGÍA

Para realizar este trabajo, realizamos una revisión exhaustiva de la literatura internacional, consultando a autores destacados en diversos campos, incluidos la historia, el pensamiento decolonial y la antropología. Esta revisión bibliográfica ha sido el método elegido para realizar el trabajo debido a varias razones. La primera de ellas es la necesidad de comprender el estado del arte del pensamiento crítico y decolonial. De esta forma, creemos que, revisando la obra de varios autores eminentes en las áreas de historia, pensamiento decolonial y antropología, podremos entender las cuestiones de fondo que se enmarcan en la autorreflexión del papel de Europa respecto al mundo. La segunda de estas razones es comprender los marcos teóricos que manejan los autores aquí referidos para poder ir contribuyendo a paradigmas que logren aprehender la realidad material y simbólica que nos rodea; -en este caso, bajo qué presupuestos metodológicos, teóricos y conceptuales se rigen los autores para criticar el papel relacional de Europa con América Latina y África. Creemos que es necesario retomar el concepto de “descripción densa” de Clifford Geertz (2011) ya que, mediante estas descripciones, podemos que “medir la validez de nuestras explicaciones, no atendiendo a un cuerpo de datos no interpretados y a descripciones radicalmente tenues y superficiales, sino atendiendo al poder de la imaginación científica para ponernos en contacto con la vida de gentes extrañas” (2011: 29). En otras palabras, debemos atender al entendimiento profundo de los hechos estudiados como marcador de validez interna del estudio en lugar de quedarnos solamente con la descripción de los fenómenos a estudiar.

1. ECCE EUROPA¹

Esta sección proporciona una exploración del concepto de Europa, incluidos sus fundamentos, orígenes y los mitos que han contribuido a su formación a lo largo del tiempo. El análisis pretende desentrañar las complejidades inherentes a la construcción

1. *Ecce Europa* es un símil al versículo Juan 19, 5 cuando Poncio Pilatos presentó frente a los judíos a Cristo. En este versículo, los judíos no se apiadan de Jesús y responden a Pilatos exigiendo su crucifixión. De igual manera, aquí se presenta Europa lista para su análisis.

conceptual de Europa, no sólo desde una perspectiva histórica sino también considerando las narrativas míticas que han influido en su configuración. Examinar en detalle la génesis de la noción de Europa nos permite superar las interpretaciones superficiales y profundizar en las capas más profundas de su evolución. Este enfoque crítico, arraigado en el análisis interdisciplinario, destaca la interconexión entre las influencias históricas y simbólicas que han dado forma a su identidad.

1.1. *Quod est Europa*²

En su texto, Boatcă (2010) nos narra el comienzo de la subdisciplina de la Antropología de Europa. Al final del texto, la autora realiza varias anotaciones y reflexiones respecto a la noción de Europa y se pregunta: “what exactly is this entity called Europe, how should we conceptualize it, and what are the distinguishing characteristics that set it apart from other regions of the world?” (Boatcă, 2010: 23). Así pues, nos presenta el primer escollo para entender Europa desde un punto de vista antropológico: el problema de definir el objeto de estudio; esto es, qué es Europa. Ante este obstáculo, añade una segunda problemática:

“in view of the differences and divergences which exist within European societies at all levels, does it make any sense to speak of Europe as a discrete unit or as a meaningful framework for comparative research? If so, we need to show that it is possible to delineate the “external boundaries of the continent” (Shore *et al.*, 2021: 24).

El problema se vuelve más complicado aún: necesitamos encontrar las fronteras, tanto geográficas como ideológicas/conceptuales del objeto en cuestión para poder delimitarlo y estudiarlo eventualmente. De esta forma, procederemos a analizar los conceptos de frontera europea.

1.2. *Noli turbare centra meos*³

Expongamos en esta sección las distintas nociones de frontera que son inherentes al concepto de Europa. Estamos de acuerdo con Balibar (2013) en que para que en Europa se dé por existente lo que llamamos “frontera”, debe de existir un concepto anterior; véase “centro”. Vayamos brevemente al entendimiento de este concepto.

2. Significa “¿Dónde está Europa?”, haciendo alusión al neblinoso concepto de Europa.

3. Significa “no molestes a mis centros”. Es una modificación de la oración mítica de Arquímedes *noli turbare circulos meos* (no molestes a mis círculos) cuando un soldado romano le pidió que le siguiera. Hace alusión a la posibilidad de discutir a qué nos referimos cuando queremos distinguir cual es o cuáles son los centros de Europa.

Escribe Balibar (2013) que la noción de centro nos lleva a un camino, o como él expone, una opción. Esta opción es el centro entendido como “significado estatal, el de concentración del poder, de localización de las instancias dirigentes, aparentes o reales” (*ibídem*: 20). En esta definición, Balibar hace referencia a un centro neurálgico, fuente de poder que domina otras áreas que le son necesarias. No es un punto geométrico que pueda inferirse de una noción matemática. Es, a todas luces, el lugar en donde el poder se ejerce. Pongamos el ejemplo de la Unión Europea -no confundir con el concepto de Europa con el cual estamos trabajando-. La Unión Europea, hoy en día, tiene unas fronteras perfectamente marcadas -solamente hay que revisar qué países pertenecen a ella-. Sería iluso querer argumentar que el centro de la Unión Europea se encuentre en el centro geográfico del continente; en contraposición a este centro geográfico, se encuentra un centro político-económico ubicado en Bruselas, sede del Parlamento Europeo y el centro del poder económico-político en Fráncfort del Meno, sede del Banco Central Europeo (se podría debatir la existencia de otros centros de poder como Berlín o París, pero no es ese el objeto de esta discusión).

De este modo, se comprenden dos situaciones: lo que se encuentra a un lado de la frontera -los Otros- y los que se encuentran al otro lado de la frontera -Europa-. En otras palabras, lo que se encuentra dentro o en el centro y lo que se ubica fuera. Suponiendo que ambos lados existieran aisladamente y no como un *continuum* -que será nuestra tesis-, tendríamos que analizar cada uno de los factores que componen ese concepto llamado Europa: centro, frontera y exterior.

La cuestión de la interrelación entre centro(s), frontera(s) y periferia(s) es de vital importancia para comprender el papel de Europa, tanto histórica, política y geográficamente. De este modo, la cuestión del centro-periferia (analizada por Raúl Prebisch y Cersó Furtado en primera instancia, y posteriormente Wallerstein) se revela en dos niveles dependientes entre sí: el geográfico y el geopolítico.

El primer nivel, el geográfico, es necesario para la edificación de la identidad europea. En el sentido de la fase del espejo lacaniana, Europa quiere comprender sus límites geográficos para establecerse como ente constituido. Podemos encontrar en la institución de la Unión Europea un sentido de esta idea. Países que pertenezcan a la Unión Europea pueden ser reconocidos como parte de una Europa geográfica. El problema de estas delimitaciones es la negación del *continuum* del continente europeo (si existe algo así). Solo es necesario hacerse una pregunta para dejar en evidencia el concepto de un ente “Europa” que se corresponda al continente “europeo”: ¿son los Balcanes Europa? Del mismo modo, dentro de la Unión Europea existen centros y periferias geográficas. Solo tenemos que remontarnos a la crisis económica de 2008 para señalar quiénes conformaban en centro en Europa y quiénes eran la periferia (véase los países que conformaban las siglas PIGS);

esta relación se enlaza con las relaciones norte-sur dentro de la propia “sociedad europea”.

El segundo nivel, el geopolítico, está íntimamente relacionado con el anterior nivel. La necesidad de la aplicación de un límite geográfico europeo parte del papel que quiere representar Europa en el gran “Teatro del Mundo”. En otras palabras, Europa necesita conocer sus límites para ser un agente geopolítico mundial. En siglos pasados, Europa se comprendía como ente a partir de la posesión de colonias de ultramar (habría que reflexionar acerca de la comprensión de Europa mediante las colonias internas, como ha realizado García Fernández (2019)). Actualmente, Europa se ve enfrentada de nuevo a su papel geopolítico en base a la institución de fronteras que pretenden delimitar el territorio: vallas para impedir el paso de migrantes en Melilla; la ruta de los Balcanes Occidentales; las relaciones con Ucrania al respecto de la guerra con Rusia, etcétera.

Una vez tratado brevemente las cuestiones del centro-periferia en las dimensiones geográficas y geopolíticas, pasaremos a debatir la existencia del centro en Europa. Este análisis será de importancia para comprender la necesidad que ha tenido Europa de constituirse como un ente limitado. De este imperativo nace la creación de un centro. Veremos pues que la existencia de este centro es más una proyección ideológica que un hecho geográfico de facto.

1.3. Europa, axis mundi⁴

Retomando la discusión anteriormente abierta por el concepto de centro de Balibar (2013), creemos que Boatcă (2010) avanza más aún en la crítica a la concepción de Europa como un todo. Así pues, esta autora propone “sustituir la noción de una sola Europa produciendo múltiples modernidades, por la de múltiples Europas con distintos y desiguales papeles en forjar la definición de modernidad” (2010: 194). Con esto, nos despojamos del mito de una única Europa exportadora de valores civilizados y modernos y reconocemos un panorama más complejo: múltiples Europas con roles distintos. Así, la “unidad discreta” europea queda deshecha.

Si el mito de la Europa única ha sido volatilizado, toca observar qué queda. Encontramos entonces dos mitos restantes: Europa como centro de Occidente y el centro de Europa. Procedamos ahora a analizar el mito de Europa como centro de Occidente. Si analizamos la obra del conocido antropólogo británico Goody (2011), encontramos cómo desmonta este mito a través del análisis histórico. Explica este autor al comienzo de su libro que las concepciones espacio-temporales han sido distorsionadas a voluntad de la cosmovisión europea: “también las concepciones del espacio han seguido definiciones europeas; y sufrieron asimismo una gran influencia de los usos no tanto del alfabetismo como de la representación gráfica que se desarrolló a la par de la escritura” (*ibidem*: 25). Así pues,

4. Europa, eje del mundo. Esta oración hace referencia al imaginario europeo del siglo XIX que entendía la sociedad europea como pináculo de la evolución social humana.

la propia definición del espacio “europeo” no se define como una frontera natural, sino más bien por concepciones mentales realizadas a partir del contacto con el Otro; lo que se puede observar de forma nítida en la distinción arbitraria entre Europa y Asia:

“Geográficamente, Europa y Asia forman un continuo, Eurasia; los griegos marcaron una distinción entre una orilla del Mediterráneo en el Bósforo y la otra. A pesar de haber fundado colonias en Asia Menor desde el periodo arcaico, Asia fue sin lugar a dudas el Otro histórico en la mayoría de contextos, la cuna de religiones y pueblos foráneos” (*ibídem*: 25).

Por consiguiente, la relación entre Europa y Asia quedaría marcada por una dicotomía artificial en base a la relación entre “Nosotros” y los “Otros” (Todorov, 1991). Esta relación artificial entre el “Nosotros” y los “Otros” podemos observarla en diferentes aspectos dentro de la sociedad europea. No obstante, me gustaría recalcar el papel del orientalismo, tanto literario, pictórico, musical, etcétera, como la cúspide de esta relación dicotómica entre Europa y Asia. Grandes autores como Alcantud (2021) y Said (2002) han hablado sobre la relación entre Occidente y Oriente y la relación asimétrica que existía (y sigue existiendo) entre estas regiones mundiales.

Esta relación dicotómica será superada en la concepción de Europa como centro del mundo a partir del periodo colonial. Como ejemplifica Goody:

“Cuando Gran Bretaña pasó a dominar la esfera internacional, las coordenadas espaciales empezaron a girar en torno al meridiano de Greenwich en Londres; las Indias occidentales y sobre todo las Indias orientales se crearon a raíz de intereses europeos, así como de inclinaciones europeas, del colonialismo europeo, y de la expansión europea por ultramar” (*ibídem*: 26).

Esta argumentación implica muchas cuestiones. Al desplazarse la dicotomía Europa/Asia como *axis mundi* hacia en un primer lugar las Indias Occidentales y, posteriormente, dirigirse a Londres, encontramos que las dicotomías “centro”/“exterior” y “nosotros”/“ellos” han variado debido al poder colonial y la cosmovisión resultante.

Así, encontramos cómo los procesos coloniales por parte de los europeos se originan de procedimientos de “creación del mundo” y el viraje lógico del centro. Como ejemplifica Eliade (1994):

“El establecimiento en una región nueva, desconocida e inculta, equivale a un acto de creación. [...] Aún más: una conquista territorial sólo se convierte en real después del (más exactamente: por el) ritual de toma de posesión, el cual no es sino una copia del acto primordial de la creación del mundo. [...] (*Al respecto de los “conquistadores” españoles y portugueses*) la instalación de la Cruz equivalía a una “justificación” y “consagración” de la religión, a un “nuevo nacimiento”, repitiendo

así el bautismo (acto de creación). A su vez, los navegantes británicos tomaban posesión de las regiones conquistadas en nombre del rey de Inglaterra, nuevo cosmocrátor” (Eliade, 1994: 7-18).

De este modo, los nuevos territorios conquistados estarían siendo incorporados por aquellos con capacidad de otorgar la “creación”; de aquí se desliga la concepción que estos territorios serían dependientes de la metrópolis “creadora”. Es decir, el centro.

Como hemos podido observar entonces la concepción del *axis mundi*, primero en la península ibérica y luego en Londres, no parte de un hecho natural sino en la dominación material y simbólica de los países colonizadores respecto a la historia mundial.

El otro mito que vamos a tratar, como hemos escrito anteriormente, se refiere a las definiciones del centro dentro de lo que consideramos “Europa” y que son a todas luces un producto de los poderes fácticos y materiales burgueses europeos. Respecto a esta tesis, suscribimos los argumentos de Boatcă (2010) en referencia a los distintos centros que ha tenido Europa a través de la teoría evolucionista. Estos centros se habrían desplazado a partir del siglo XVIII como consecuencia de la segunda modernidad “respecto al modelo hegemónico del poder” (*ibidem*: 200). Por consiguiente, la autora divide estos tres poderes en: Europa decadente (“que había perdido tanto la hegemonía como el poder de definición”); la Europa heroica (“autodefinida como productora de los logros de la modernidad”) y la Europa epigonal (“definida a falta de los logros como reproductora de las etapas recorridas por la Europa heroica”). Estas áreas geográficas serían Europa y Portugal, Francia e Inglaterra y los “Balcanes” respectivamente. Así, argumenta:

“[...] la imposición del mapa imperial de las múltiples Europas sirvió para sancionar positivamente la hegemonía de la Europa heroica, la cual se volvió así la única instancia capaz de imponer una definición universal de la Modernidad y a la vez de desplegar sus proyectos imperiales en las demás Europas o a través de ellas” (*ibidem*: 201).

De este modo, argumentamos que el centro geográfico varía en función del cambio de poder hegemónico en Europa. A partir de la Revolución Industrial británica en el siglo XVIII, nuevos poderes estatales (Inglaterra y Francia) ocupan el vacío de poder europeo tras la decadencia de los imperios españoles y portugueses. De este modo, tanto Francia como Inglaterra se proclamaron parte de la Europa “heroica” (haciendo alusión a la terminología de Boatcă). Francia mediante el discurso civilizador fruto de la revolución francesa e Inglaterra a través de los nuevos modos de producción.

En consecuencia, de este viraje del poder hegemónico, las concepciones dentro de Europa cambiaron geográficamente hacia aquellos países que comenzaron la carrera de la Revolución Industrial. No obstante, estos países defensores de la Modernidad basaron

su “progreso” en dos factores: el colonialismo y la matanza de mujeres en dichos países. Como escribe Federici (2016: 223), “el desencadenamiento de una campaña de terror contra las mujeres no igualada por ninguna otra persecución, debilitó la capacidad de resistencia del campesinado europeo ante el ataque lanzado en su contra por la aristocracia terrateniente y el Estado”. Por lo tanto, la historiografía del siglo XVIII y XIX ha ocultado estos hechos como base fundacional de la modernidad, la revolución industrial y el capitalismo. Podemos argumentar sin base a error, que estas matanzas de mujeres fueron consecuencias de la cosmovisión burguesa del centro de la civilización. En otras palabras, la asunción de la burguesía como centro de la civilización produce como resultado la aparición de un “otro incómodo” en el centro geográfico de poder (Francia e Inglaterra): el campesinado y las mujeres.

De esta forma, hemos querido señalar en este apartado cómo las concepciones de Europa como *axis mundi* y la idea del centro de Europa en Inglaterra y Francia son resultados de la historiografía del siglo XVIII, la colonización europea en el mundo y la destrucción de los tejidos sociales de la Europa de los siglos XV, XVI y XVII.

1.4. *Ubi sunt termini?*⁵

Una vez visto en el apartado anterior la problemática respecto a las concepciones del centro de Europa, ahora vamos a tratar el asunto de las fronteras de Europa y si existe tal cosa.

Escribe de forma muy acertada Wu Ming (2003) las confusiones sobre dónde trazar las fronteras de lo que nosotros conocemos como Europa. Wu Ming traza la idea de que el concepto de Europa, tal y como lo hemos heredado, no es un concepto geográfico por lo que habría una capacidad de limitarlo y añadiría que cualquier área geográfica limitada parte de una previa ideología y no es asumida como natural. Así, Wu Ming condensa todo este trabajo: “una necesidad que ha llegado hasta nosotros, demostrando que, en verdad y sin querer incomodar a los geógrafos, Europa es un mito, una idea, antes que un continente” (2003: 10). De esta manera, Wu Ming deja claro que todo intento de trazar una frontera en Europa parte en un principio de un mito o idea, en vez de una verdad empírica geográfica. En otras palabras, es el mito lo que define la geografía de Europa. De esta forma también lo señalan Shore *et al.* (2021: 26) cuando argumentan que

“Hasta cierto punto, Europa podría considerarse un ejemplo de lo que Turnes llamó un “símbolo maestro”: un icono que abarca todo un espectro de diferentes referentes y significados. Pero Europa es también un discurso de poder, una configuración

5. “¿Dónde están los límites?” Hace referencia la necesidad de buscar y fijar fronteras que puedan delimitar fácilmente lo que es Europa y lo que no lo es.

de conocimiento moldeada por instituciones políticas y económicas que son ellos mismos incrustados en las disciplinas y prácticas de gobierno”.

Por otro lado, quisiera traer aquí la obra de Fontana (1994) acerca de la creación del imaginario del “Otro” durante la época de la Grecia clásica. Según este autor, el concepto de “griego” entendido en la época helénica era indisociable del concepto “bárbaro”. Como explica Fontana (1994: 11),

“la palabra ‘bárbaro’ designaba inicialmente al individuo que era incapaz de expresarse con fluidez en griego: no era más que una onomatopeya que pretendía reflejar las dificultades de expresión del que no sabe hablar y ‘balbucea’ (un argumento habitual en los mitos xenófobos de todos los pueblos)”.

Este concepto de argumentos xenófobos entre distintos pueblos es algo habitual, como infiere, no solo Fontana, también Lévi-Strauss (1985). Este último autor ejemplifica:

“La generalidad de esta actitud confiere cierta verosimilitud a la hipótesis de Gobineau, según la cual la proliferación de los seres fantásticos del folklore (enanos, gigante, monstruos, etc.) se explicaría menos por una riqueza imaginativa que por la incapacidad de concebir a los extranjeros según el mismo modelo que a los conciudadanos” (Lévi-Strauss, 1985: 83).

Podríamos pensar que la utilización del término “bárbaro” en este contexto no significaría más que cualquier otra forma despectiva de denominar a aquellos que no pertenecieran al grupo de los “griegos”. Así y todo, es un tema sobre el que me gustaría profundizar. Podemos argumentar que todo el conglomerado de la cultura griega puede ser definido en contraposición al concepto “bárbaro”; es por ello que el legado intelectual y cultural “heredado” de los griegos ha permeado en las estructuras simbólicas e identitarias de la noción Europa. Así,

“Si el retrato que los griegos hicieron de sí mismos, y que nosotros hemos instalado en nuestra galería de antepasados, es falaz, también lo es la historia que lo acompaña. El contraste griego-bárbaro ha servido para enmascarar la realidad de unos orígenes mestizos, apuntados por los propios mitos griegos” (*ibidem*: 14).

De esta forma, queremos argumentar la inexistencia de las fronteras en la idea de Europa, ya que toda frontera trazada en el espacio euroasiático parte de concepciones identitarias y xenófobas; estas concepciones, este espejo en el que nos observamos de forma constante aquellos que vivimos en esta parte del mundo, no son inocentes de su vahaje terminológico y social. No obstante, como hemos visto en textos anteriores, referenciados las creaciones de las fronteras en Europa parten más del poder hegemónico de la sociedad europea en vez de criterios geográficos “naturalizados”.

2. EUROPA IMAGO MUNDI

En esta sección nombrada *Europa imago mundi* vamos a tratar la cuestión de la colonización por parte de los países europeos. El foco de este apartado versa acerca de cómo el concepto de Europa ha sido construido a partir de su equivalente América Latina y África. En otras palabras, sin la relación directa entre Europa y Sudamérica/África no podríamos entender qué es Europa actualmente. Por consiguiente, esta sección cerrará la tríada propuesta en el apartado anterior: centro, frontera y exterior. En otras palabras, este apartado corresponde a cómo Europa observa todo aquello que se encuentra incluido en el concepto “Otro”; es decir, lo externo a Europa. Para ello, vamos a comenzar abordando la cuestión de la historia única.

2.1. *E pluribus, unum*⁶

Hemos tratado en la sección anterior sobre la manipulación historiográfica de la herencia europea construida a partir del siglo XVII. Allí hemos tratado la cuestión del etnocentrismo histórico; es decir, la negación o la supresión de la historia fuera de Europa. Famosas son las argumentaciones de importantes pensadores europeos como Hegel y Lévi-Strauss que, o bien negaron la existencia de la posesión de la historia de pueblos externos a Europa, o bien la calificación de pueblos “fríos” o “calientes” dependiendo de la “existencia” de historia propia. Uno de los casos más flagrantes es el respectivo a África. Ya a comienzos del siglo XX, cuando aún se estaban debatiendo las líneas evolucionistas de la cultura, el antropólogo germano Frobenius (1936) mostraba que los Estados africanos presentaban estructuras complejas e industria incluso anterior a la llegada de los europeos. En una cita suya famosa: “civilizados hasta la médula” (Ondo, 2015: 4).

Análogamente, la antropóloga Paula Meneses (2012) también aborda esta problemática de la supresión o “casual olvido” de la historia africana, de lo que se desliga una cuestión crucial: aquel que no tenga historia, por ende, no tiene la capacidad de la razón. Así lo ejemplifica Meneses: “África, especialmente la región al sur del Sahara, se transformó en un lugar de tinieblas, de desconocimiento, de ausencia de la razón” (2012: 33). Esta negación de historia, de razón, es el mecanismo crucial mediante el cual operan las lógicas del colonialismo. Si no posee razón o historia, o bien se le considera poco más que animales o niños. Estas cuestiones se pueden observar en los debates acerca de la humanidad de los indios en América Latina o la cuestión civilizatoria de Francia en la carrera colonial. Esta discusión se puede corroborar en el debate entre Gines de

6. “De todos, uno”. Hace referencia al imaginario colectivo europeo decimonónico de Europa como elegida entre todas las sociedades para llevar al resto de grupos humanos hacia la civilización. Esta idea sería heredera del concepto de civilización que parte de la revolución francesa.

Sepulveda y Bartolomé de las Casas. Este debate es tristemente conocido por la pregunta sobre si los indígenas tenían alma o no, y por ende, si eran hombres. Esta problemática se encuentra en la base de la historiografía europea del siglo XVII, cuestiones que abordan Goody (2011) y Meneses (2012): “La reducción de historias plurales a una única historia es lo que caracteriza el concepto moderno de historia” (Goody, 2011: 25) y “la historia es poder. Es la posibilidad de hablar y definir lo que somos y por qué somos así, en diálogo. El poder es la habilidad de no solo contar una historia, sin hacer de esa historia la verdad definitiva. La Historia” (Meneses, 2012: 34).

Otro autor que cuestiona la imparcialidad y universalidad de la historia europea es Wallerstein (2001). En su artículo *El eurocentrismo y sus avatares: los dilemas de las ciencias sociales*, el autor sostiene junto a Goody (2011) y Meneses (2012) la crítica respecto a la universalidad sobre la cual ha sido construida la historia de Europa. Wallerstein argumenta que “las ciencias sociales surgieron como respuesta a problemas europeos en un momento de la historia en el que Europa dominaba todo el sistema mundo” (2001: 98). De esta forma, las ciencias sociales nacidas en Europa partían de la cosmovisión europea; es decir, justificaban la posición de poder europeo y utilizaban ingeniería social para aumentar más aún su poder. Véase como ejemplo el papel que jugaron los antropólogos-administradores coloniales que utilizaban la antropología para lograr la “tribalización” de los grupos humanos para su mejor gobernabilidad (Kandâwire 1985). Asimismo, las premisas universalistas de la antropología de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX fueron justificantes de las teorías evolucionistas unilineales:

“Las Ciencias Sociales europeas han sido resueltamente universalistas al afirmar que sea lo que fuere lo que ocurrió en Europa entre los siglos XVI-XIX, ello representó un modelo que era aplicable en todas partes, ya fuera porque suponía un logro progresivo, irreversible de la humanidad, o porque representaba la satisfacción de las necesidades humanas básicas mediante la eliminación de los obstáculos que se oponían a su realización” (Wallerstein, 2001: 101).

Esto es, el argumento que ejercían las ciencias sociales de entonces: historia, sociología, una incipiente antropología, etc. para justificar las “particularidades” históricas que habían llevado a Europa a situarse “en la cúspide social de la humanidad”.

2.2. *Hic sunt dracones*⁷

Después de haber abordado exhaustivamente el tema de la historia única, nos disponemos ahora a adentrarnos en la compleja problemática que rodea la situación colonial de América Latina en relación con Europa. A lo largo de este análisis, nos proponemos

7. “Aquí hay dragones”. Esta oración se utilizaba en los mapas para referirse a territorios aún no explorados. El uso de esta oración en esta parte del texto hace alusión a la construcción paulatina de América Latina y los nuevos territorios colonizados a partir de las exploraciones europeas.

desentrañar las complejidades inherentes a la interacción colonial, destacando las diversas perspectivas y narrativas que han emergido a lo largo del tiempo. Para ello, vamos a tratar los textos de Quijano (2000), Grosfoguel (2007) y De Santos (2010).

La cuestión de la colonialidad latinoamericana está íntimamente relacionada con la historia universalista y la antropología evolucionista europea. A partir de 1492, con el mal llamado “descubrimiento de América”, comenzó una época sin precedentes entre las potencias europeas de aquel tiempo para poder explotar los recursos naturales y humanos para enriquecer las arcas de los Estados. El impacto de este acontecimiento es de tal magnitud que dio nombre a una edad según los historiadores europeos ilustrados: la “Edad Moderna”. Como consecuencia de este acto (el “descubrimiento de América”) dio paso al germen de lo que hoy podemos considerar globalización. Del mismo modo no hay que negar que antes de la llegada de Colón el mundo no estuviera interconectado, como ya apuntaba Sahlins (2013). Este argumento lo sostiene Quijano (2000: 201): “La globalización es [...], la culminación de un proceso que comenzó con la constitución de América y la del capitalismo colonial/moderno y eurocentrado como un nuevo patrón de poder mundial”. Esta idea apunta a la raíz de la cuestión colonial: la génesis del modelo de poder-estructural-hegemónico europeo comienza a partir de 1492. Es más, Europa, para estos autores, comienza a partir de la constitución de América Latina. En otras palabras, Europa se auto-observa a través de América; ésta se constituye como el espejo de aquella.

Partiendo de las nociones expuestas anteriormente (véase la historia única, el patrón de poder hegemónico, la noción de unilinealidad cultural, universalismo, etc.) encontramos que la población autóctona de Latinoamérica no quedó bien amparada. Quijano argumenta:

“Los europeos generaron una nueva perspectiva temporal de la historia y reubicaron a los pueblos colonizados, y a sus respectivas historias y culturas, en el pasado de una trayectoria histórica cuya culminación era Europa. Pero, notablemente, no en una misma línea de continuidad con los europeos, sino en otra categoría naturalmente diferentes. Los pueblos colonizados eran razas inferiores y por ello inferiores a los europeos” (2000: 210-211).

De este argumento se desliza la condición de inferioridad otorgada por los europeos a aquellas poblaciones colonizadas. Para colmo, esta condición de inferioridad producto de las relaciones sociales instauradas a partir del siglo XV no es un fenómeno que se haya quedado anclado en el pasado. Estas relaciones racistas siguen siendo una rémora en las sociedades contemporáneas. Como explica Grosfoguel (2007) a propósito de las relaciones entre la población de la metrópolis y los migrantes caribeños:

“A través de la esencialización y naturalización de la cultura, los discursos racistas culturales comparten las premisas de los discursos racistas biológicos. La construcción cultural de la “nación” es una frontera central de exclusión racial que hoy día es movilizadora por las poblaciones metropolitanas en contra de los inmigrantes coloniales caribeños. La colonialidad de las relaciones sociales de poder muestran cómo las viejas jerarquías están todavía presentes en las metrópolis” (2007: 43).

De este modo, las relaciones sociales desiguales entre metrópolis y poblaciones colonizadas son la *conditio sine qua non* de las relaciones materiales entre Europa y América Latina. Esta explotación material por parte de la metrópolis europea hacia los territorios colonizados ya estaba presente a partir de 1492. Explica Quijano (2000: 205) que las nuevas formas de sumisión, explotación y dominación entre clases (conquistadores y colonizados) que aparecen en 1492 parten del control de las formas específicas del trabajo que se dan en Latinoamérica; de ahí que el control del trabajo vivo por parte de los patronos sea a su vez control de población colonizada; la dicotomía dominación/explotación está atravesada en este caso por otra dicotomía anterior y más profunda en las relaciones sociales: raza/trabajo.

2.3. *Cogito, ergo sum europae*⁸

Esta supeditación de clase y de “raza” entre colonizadores y colonizados es causa y consecuencia de lo que De Santos (2010:11-12) llama “el pensamiento abismal”. Según Boaventura (2010), el pensamiento abismal es el pensamiento o ideología que categoriza al mundo a partir de la dicotomía “nosotros”/“Otro”; teniendo esta base, se construye un sistema estructural simbólico mediante el cual todo conocimiento, historia, cultura (es decir cosmovisión) que no pertenezca al grupo “nosotros” es automáticamente negado, borrado o ignorado y exterminado. Como solución a este sistema estructural simbólico de dicotomías, es necesario atender a la introducción de nuevos enfoques como son el enfoque de género o la intersección entre los distintos saberes. Es en este escenario en donde la antropología social y cultural puede ayudar a superar los obstáculos que plantea el pensamiento abismal.

Un ejemplo de este pensamiento abismal que elimina el conocimiento externo al “nosotros” (entendido en este caso como un conocimiento europeo u occidental) es la aplicación de sistemas biomédicos en contextos indígenas. Con esta proposición no niego los múltiples aspectos positivos que tiene la biomedicina. Por el contrario, denuncio el pensamiento

8. “Pienso, luego soy europeo”. Modificación de “pienso, luego existo” de Descartes. En este caso utilizo este principio filosófico, comienzo de la rama racionalista europea, para introducir los debates filosóficos entorno a la decolonialidad europea.

biomédico abismal que aparta sin mediación alguna las prácticas sanatorias de grupos indígenas. Este pensamiento no logra entender que dichas prácticas son necesarias para la estructuración de dichos grupos, al pertenecer el sistema sanitario tradicional a la cosmovisión indígena. Esto se puede observar en la prevención del VIH y el Sida en las poblaciones de las Islas Trobriand y Papúa Nueva Guinea (Lepani, 2012).

Aunque en un principio puede sonar descabellado, este pensamiento abismal funciona en las sociedades europeas bajo forma de ideología, si tomamos la definición de ideología que propone Karl Marx:

“En términos generales, Marx presenta a la ‘ideología’ como un conjunto de ideas, conceptos y creencias destinados a convencer universalmente acerca de una verdad que obedece a intereses particulares, es decir, a los intereses de una clase que se presenta como dominante” (Gabriela D’Odorico, 2008, *s.p.*).

Por ende, el pensamiento abismal se presenta como natural, universal y bajo apariencia de dado. Este aspecto (las bases naturales de la frontera del pensamiento abismal) es el elemento principal de su reproducción y aceptación social. Como clarifica Santos (2010: 13), “lo que tienen en común (estar en cualquier lado de la frontera del pensamiento abismal) es el hecho de que pertenecen a este lado de la línea y se combinan para hacer invisible la línea abismal sobre la cual se fundan”. De esta forma, la característica base del pensamiento abismal es no presentar siquiera la dicotomía entre ambas fronteras; se naturalizan ambas partes, logrando un abismo insalvable entre los dos lados. Veamos el ejemplo que nos ofrece De Sousa Santos: la filosofía y la ciencia.

Este autor argumenta que la torre de alfil mediante las cuales se erigen ambos tipos de conocimiento se encuentra en “este lado de la línea” (*ibídem*). Con esto, De Sousa nos informa que las bases epistemológicas de la filosofía y la ciencia parten de un inicio y de manera necesaria en la negación de todo aquel conocimiento que se encuentre al otro lado de la línea (*ibídem*). Esto es, sólo sería considerada como filosofía y ciencia aquel tipo de conocimiento que se ajuste a nuestros esquemas simbólicos; esto es, nuestra cosmovisión.

Desde el punto de vista de la antropología, podríamos argumentar a la par de Santos que el alimento de esta disciplina son los productos culturales y conocimientos que se producen al otro lado de la línea; éstos serían considerados mitos, creencias, magia, idolatría, etc. (*ibídem*: 14). En resumen, la disciplina antropológica se nutre de la existencia de esta frontera socialmente construida.

Hasta cierto punto, podemos razonar que la disciplina antropológica y su producto científico ha sido cómplice de la perpetuación de esta línea abismal al considerar durante varias décadas que el conocimiento del “Otro” no era realmente conocimiento, sino

mitología y creencias sobrenaturales; esto se puede encontrar en el caso de la psiquiatría cultural (Martínez Hernández, 2006: 2271). No obstante, desde la escuela Boasiana a comienzos del siglo XX se comenzaría la producción de conocimiento antropológico a partir del uso de las perspectivas *emic* y *etic*. Aun incluso con la voluntad de recoger el conocimiento del “Otro” mediante estas perspectivas, la interpretación, el análisis y la reflexión de dicho conocimiento pasa por la autoridad del antropólogo. Aun incluso cuando se busca plantear una autoría dispersa entre el antropólogo y el “Otro” como productor de conocimiento, es el antropólogo quien, en última instancia, actúa como juez debido a la autoridad de su posición y su papel como científico (Tedlock, 1987 [2008]: 286).

Así, la antropología ha apuntalado la continuación de esta frontera proporcionando discursos que favorecieron el pensamiento abismal. En síntesis, alega Santos (2010: 19),

“la creación y negación del otro lado de la línea son constitutivas de los principios y prácticas hegemónicas. (...) Hoy como entonces, la civilidad legal y política de este lado de la línea se presupone sobre la existencia de una completa incivilidad en el otro lado de la línea”.

En consecuencia, los saberes y las prácticas académicas europeas perpetúan las diferencias entre ambos lados de la línea; estas diferencias son la base del sistema académico, del dominio occidental y las desigualdades entre Europa y el resto del mundo.

CONCLUSIONES

Para concluir, este trabajo ha querido mostrar desde una perspectiva antropológica y decolonial la cuestión sobre qué es Europa. Para ello, hemos analizado varios elementos que creemos que son imprescindibles para este estudio. Estos factores serían: qué se considera el centro de Europa; cuáles serían consideradas las fronteras de Europa y por último, la visión exterior a Europa de aquello que se engloba como “Otro” en la dicotomía “Nosotros”/“Otro”.

Por un lado, en el apartado *Ecce Europa* hemos tratado tres cuestiones claves para entender el mito de Europa y sus consecuencias en el Sistema Mundo. Estas problemáticas versan acerca de la crítica al establecimiento simbólico de Europa como centro del mundo, el cuestionamiento de la existencia del centro de Europa y la erección de fronteras simbólicas entre Europa y el “Otro”. Este apartado ha sido vital para mapear la magnitud de la problemática. En primer lugar, hemos revisitado el mito de Europa como centro del mundo a través de las críticas realizadas primeramente por Boatcă (2010), Shore et al. (2012) y Balibar (2013). Junto con estos tres pensadores, hemos presentado la problemática a estudiar y el cuestionamiento del mito de Europa como centro del mundo. Mediante Boatcă (2010) hemos concluido que no existe una Europa a “una velocidad”,

sino varias “Europas” a varias “velocidades”. En segundo lugar, de aquí se ha desligado el análisis de Europa como centro del mundo; este era el soporte ideológico del mito anterior. En esta parte, junto al antropólogo británico Goody (2011) hemos estudiado cómo se ha creado a partir de la historiografía del siglo XVII la definición geográfica y social de Europa respecto al resto del territorio. Lo destacable de este apartado es la concreción de la dicotomía “Nosotros”/“Otros” que comienza a partir de la relación entre los Griegos y los “bárbaros”. Posteriormente, mediante el análisis ofrecido por Boatcă (2010) hemos examinado el mito del centro único de Europa. Hemos concluido en ese análisis cómo el poder económico y social resultante de la colonización ha sido el mediador de la concepción del centro de Europa. Por último, hemos reflexionado acerca del pensamiento de las fronteras de Europa. Con la ayuda de Wu Ming (2003) y Fontana (1994) hemos dilucidado que estas fronteras no existen; solamente son los andamiajes del mito de Europa. En otras palabras, la limitación territorial entre Europa y lo que no es Europa engendra la idea sobre qué es Europa y lo que no lo es.

Por otro lado, en el apartado *Europa imago mundi* hemos tratado la cuestión más problemática y a la vez más valiosa de este trabajo: cuál es la relación de Europa respecto a América Latina y África. O sea, la relación entre Europa y su espejo, su “Otro”. Para ello, hemos analizado la cuestión de la historia única de Europa y la cosmovisión resultante de aquella, catalogada como “pensamiento abismal”. Para empezar, mediante los análisis de Meneses (2012) y Wallerstein (2001) hemos abordado la historia única de Europa. Esto es la negación o la supresión de las categorías históricas relativas a África. Encontramos que mediante estos mecanismos de negación de la historia de los colonizados, se articulan estructuras de dominación de la metrópolis; esto es, la denominación de “incivilizados”, “incultos” o “animales” a aquellas poblaciones colonizadas. A continuación, hemos analizado en profundidad los mecanismos mediante los cuales Europa ha ejercido dominación en Sudamérica. Acompañando a Quijano (2000) y Grosfoguel (2007) hemos señalado que las formas mediante las cuales se ha dominado a América Latina por parte de Europa han sido a través del control material de las poblaciones y de los recursos humanos. Del mismo modo, esta dominación ha estado apoyada por el discurso racista y supremacista de los colonizadores. Así, estas relaciones sociales de explotación se naturalizaron. Por último, hemos querido señalar la tesis del pensamiento abismal de Santos (2010) como uno de los factores causantes del colonialismo. Hemos observado cómo opera este pensamiento a través de la creación de dicotomías insalvables según el pensamiento occidental. Asimismo, hemos reflexionado sobre el papel de la disciplina antropológica en la consagración del pensamiento abismal; la justificación del abismo mediante la categoría de civilización.

En conclusión, hemos querido reflejar en este trabajo cómo Europa ha sido forjada como mito en consecuencia de la colonización de África y Sudamérica. Del mismo

modo, hemos querido denunciar los abismos epistemológicos que sufre la academia antropológica que no es consciente de este pensamiento abismal. Por último, hay que señalar que el concepto de Europa ha sido construido a través de la hegemonía del poder social y económico que ejercen las metrópolis en la producción científica para seguir justificando la dominación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alcantud, Jose Antonio González (2021). *Qué es el orientalismo: el oriente imaginado en la cultura global*. Editorial Almuzara.
- Báez, Christian y Mason, Peter. (2006). *Zoológicos humanos. Fotografías de fueguinos y mapuche en el Jardin d'Acclimatation de París, siglo XIX*. Editorial Pehuén.
- Balibar, Étienne. (2013). *Nous, citoyens d'Europe?: les frontières, l'État, le peuple*. Paris: La découverte.
- Boatcă, Manuela (2010). "Múltiples Europas y la mística de la unidad". En Heriberto Cairo Carou y Ramón Grosfoguel (coords.) *Descolonizar la modernidad, descolonizar Europa: un diálogo Europa-América Latina*. Madrid: IEPALA - Instituto de Estudios Políticos para América Latina y África.
- De Sousa Santos, Boaventura. (2010). "Más allá del pensamiento abismal. De las líneas globales a una ecología de saberes" en En Heriberto Cairo Carou y Ramón Grosfoguel (coords.) *Descolonizar la modernidad, descolonizar Europa: un diálogo Europa-América Latina*. Madrid: IEPALA - Instituto de Estudios Políticos para América Latina y África.
- Eliade, Mircea. (1985). *El mito del eterno retorno*. Barcelona: Editorial Planeta de Agostini.
- Federici, Silvia. (2016). *Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Quito: Editorial Abya-Yala.
- Fontana, Josep. (1994). *Europa ante el espejo*. Barcelona: Austral.
- Frobenius, Leo. (1936). *Histoire de la civilisation africaine*. Paris: Gallimard.
- Gabriela d'Odorico, Maria Gabriela (2008). "Karl Marx: el devenir de la ideología en el Estado capitalista". En Óscar Moreno (coord.) *Pensamiento contemporáneo: principales debates políticos del siglo XX*. Buenos Aires: Teseo.
- García Fernández, Javier. (2019). *Descolonizar Europa. Ensayos para pensar históricamente desde el Sur*. Madrid: Brumaria
- Geertz, Clifford. (2011). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Goody, Jack. (2011). *El robo de la historia*. Madrid: Ediciones Akal.
- Grosfoguel, Ramón. (2007). "Migrantes coloniales caribeños en los centros metropolitanos del sistema-mundo: los casos de Estados Unidos, Francia, los Países Bajos y el Reino Unido". *Documentos CIDOB. Migraciones*, (13):1.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1861). *Lectures on the Philosophy of History*. Londres: G. Bell and Sons.

- Kandâwire, Kamchitete (1985). “Algunas respuestas africanas a la práctica de la antropología social en África”. *Estudios de Asia y África*, 20 (3): 367-407
- Lepani, Katherine (2012). *Islands of love, Islands of Risk: Culture and HIV in the Trobriands*. Nashville: Vanderbilt University Press
- Martínez-Hernández, Ángel. (2006). Cuando las hormigas corretean por el cerebro: retos y realidades de la psiquiatría cultural. *Cadernos de Saúde Pública*, 22, 2269-2280.
- Meneses, Paula (2012). “Mozambique, África y el mundo: el tránsito entre las gentes. Tentativas, contagios, desbordes”. En Arribas Lozano, Alberto., García-González, N, Álvarez Veinguer, Aurora., y Ortega Santos, Antonio (coords.) *Territorios del pensamiento*. Granada: Editorial de la Universidad de Granada.
- Ming, Wu(2003). “Erebu”. *Archipiélago: Cuadernos de crítica de la cultura*, (58):7–11.
- Murray-Miller, G. (2018), Civilization, Modernity and Europe: The Making and Unmaking of a Conceptual Unity. *History*, 103: 418-433. <https://doi.org/10.1111/1468-229X.12614>
- Ondó, Eugenio Nkogo (2015). “La cuestión étnica en África”. *Nuevo Pensamiento*, 5(6).
- Quijano, Anibal(2000). “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”. *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Buenos Aires: CLACSO.
- Tedlock, Dennis (1987). Preguntas concernientes a la antropología dialógica, en Reynoso, Carlos [Ed. Y Trad.] (2008). *El surgimiento de la antropología posmoderna*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- Sahlins, Marshall. (2013). *Stone age economics*. Londres: Routledge.
- Said, Edward (2002). *Orientalismo*. Barcelona: Random House Mondadori.
- Shore, Chris, Goddard, Victoria, and Llobera, Josep (2021). *The anthropology of Europe: identities and boundaries in conflict*. Londres: Routledge.
- Strauss, Claude Lévi (1985). *Las estructuras elementales del parentesco*. Barcelona: Paidós
- Todorov, Tzvetan (1991). *Nosotros y los otros: reflexión sobre la diversidad humana*. Ciudad de Méjico: Siglo xxi.
- Wallerstein, Immanuel (2001). “El eurocentrismo y sus avatares: los dilemas de las ciencias sociales”. *Revista de sociología*, (15):27–39.

ARTE Y TRANSFORMACIÓN SOCIAL EN ESPACIOS RURALES: EL CASO DEL FESTIVAL GARGAR DE PENELLES (LLEIDA)

ART AND SOCIAL TRANSFORMATION IN RURAL AREAS: THE CASE OF THE GARGAR FESTIVAL IN PENELLES (LLEIDA)

Joan Tahull Fort
Albert Puigpinós Jiménez
Universitat de Lleida

RESUMEN

Los vecinos de Penelles (Lleida) viven en un entorno rural. En los últimos años, la población ha tenido una pérdida constante y progresiva de habitantes. Los jóvenes se trasladan a vivir a entornos urbanos, posiblemente con mejores posibilidades educativas, laborales y ocio; muchos no regresan. El festival Gargar planifica actividades artísticas y culturales en espacios públicos y ha transformado la vida social y cultural de Penelles. Actualmente el festival es considerado un referente nacional e internacional del “Street art”. Se presenta información obtenida mediante observación participante y se han realizado 10 entrevistas a organizadores, artistas, vecinos y visitantes. Según los residentes, el festival cambió su mirada respecto al pueblo y han adquirido una identidad más positiva e integradora con la comunidad; se sienten más orgullosos y satisfechos de su entorno.

Palabras claves: Rural; Obra artística; Arte callejero; Identidad; Cotidianidad.

ABSTRACT

The residents of Penelles (Lleida) live in a rural environment. In recent years, the population has suffered a constant and progressive loss of inhabitants. Young people move to urban environments, possibly with better educational, work and leisure options; and many do not return. The Gargar festival plans artistic and cultural activities in public spaces and has transformed the social and cultural life of Penelles. Currently the festival is considered a national and international reference of "Street art". Information obtained through participant observation is presented and 10 interviews have been conducted with organizers, artists, neighbors and tourists. According to residents, the festival changed their gaze towards the town and they have acquired a more positive and inclusive identity with the community; they feel more proud and satisfied with their environment.

Keywords: Rural; Artistic work; Street art; Identity; Everyday life.

INTRODUCCIÓN

En esta investigación se pretende describir, analizar y reflexionar sobre el festival Gargar de Penelles y conocer el impacto que ha tenido en el pueblo y vecinos. La primera edición del festival fue en 2016 y se ha realizado de forma ininterrumpida hasta la actualidad (2024). En el evento colaboran numerosos vecinos de forma altruista y entusiasta y el impacto en la comunidad ha sido significativo; principalmente por el alcance y dimensión del festival. Se puede plantear un antes y después y cambios significativos en la cotidianidad de los residentes.

El estudio pretende analizar la relación entre el festival y las transformaciones acaecidas en el pueblo principalmente. El festival tiene un interés nacional e internacional, desplazando a la localidad leridana destacados y renombrados artistas del muralismo y también numerosos visitantes. En 2022 visitaron la localidad más de 40.000 visitantes, con una población de 430 habitantes. Para la investigación se han realizado 10 entrevistas en profundidad, a diferentes personas conocedoras del hecho social y cultural, hombres y mujeres. Los investigadores asistieron al festival de la edición 2023, los días 6 y 7 de mayo de 2023, toda la jornada, mañana y tarde. Se ha visitado la localidad en diferentes ocasiones durante el primer semestre de 2023, para conocerlo en su cotidianidad. Con la utilización de estas técnicas de investigación se ha obtenido información relevante y significativa para comprender el hecho social y cultural.

Asimismo, se analiza el impacto social y cultural del festival Gargar en Penelles; conocer las transformaciones acaecidas a partir de las reflexiones y aportaciones de los entrevistados y observaciones de los investigadores. Comprobar si puede considerarse

un antes y después del festival en la vida de los vecinos; si se ha construido una nueva identidad, de una fragmentada y decaída a una satisfecha y orgullosa. Además, analizar el posible impacto económico en la localidad. Esta investigación muestra un hecho social popular entre los vecinos de Penelles y comarca. Muy conocido por visitantes diversos, por su originalidad y creatividad; aunque curiosamente no se ha analizado por ningún investigador social. No se han realizado estudios antropológicos ni sociológicos. El hecho es conocido principalmente por las noticias en los medios de comunicación y plataformas diversas: televisión, periódicos y dispositivos digitales (redes sociales)...

Se pretende llenar un vacío. Comprender los cambios y posibles transformaciones positivas en entornos rurales, en concreto en Penelles, a partir de acciones innovadoras, creativas y originales. También destacar la colaboración y participación de una parte importante de los vecinos. El festival es una referencia y marca turística de reconocido prestigio en un contexto competitivo globalizado.

1. MARCO TEÓRICO

En la actualidad las sociedades avanzadas están instaladas en la Posmodernidad. Periodo histórico caracterizado por estructuras, instituciones, entornos y relaciones sociales líquidas e inciertas. Se han difuminado los referentes ideológicos y artísticos y los sujetos viven en un constante cambio e incertidumbre (Beck, 1998; Bauman, 2003; Tahull, 2022). Además, estas consideraciones están globalizadas, manifestándose en entornos urbanos y rurales (Giddens, 2003; Tahull, 2016). En el arte también ha habido cambios abruptos en los últimos tiempos, se han modificado cánones, referencias y principios sólidamente establecidos; se ha establecido un proceso de hibridación entre diferentes tendencias y la apertura de nuevas posibilidades artísticas creativas e innovadoras (Herrera *et al.*, 2011).

El arte es una actividad esencialmente humana; muestra la creatividad, intereses, inquietudes y necesidades del artista y la comunidad y las representa en una obra para el público. El arte tiene la potencia de conectar y emocionar a las personas; creando sentimientos, sinergias e ideas más allá de las palabras (Molina, 2021). Cuando el espectador está contemplando una obra de arte está en un estado espiritual, descubre aspectos y dimensiones profundos de su ser. Según Gadamer (1977) la obra de arte debe interpelar y estimular al observador, es algo vivo que provoca una reacción interna en el público, “el arte vivencial es el arte auténtico” (*ibídem*: 107). En la obra de arte contemplamos nuevas dimensiones del mundo, en un proceso dialógico, integra el autor a la comunidad. En la observación profunda de la obra de arte el espectador comprende mejor su ser y entorno (Habermas, 1989).

Según la Real Academia Española (RAE, 2016), el arte “es una manifestación de la actividad humana mediante la cual se expresa una visión personal y desinteresada que interpreta lo real o imaginado, con recursos plásticos, lingüísticos o sonoros”. El “Street

art”, arte callejero, hace referencia a cualquier forma de arte visual o transformación estética creada en espacios públicos, realizado en entornos urbanos (y rurales) como edificios, estaciones de metro, calles, paredes, suelo, señales, semáforos... (Visconti, 2010). El arte urbano y rural ha tomado la calle y ha dado un significado profundo, identitario, como espacio ideológico, crítica, reflexión... En el “Street art”, la calle es un lugar concreto, no abstracto, con una amplia significación social y lucha ideológica (Herrera *et al.*, 2011).

Tradicionalmente el arte en la calle era considerado ilegal por ser tipificado de vandalismo, aunque en los últimos años ha habido un cambio de paradigma, por una vinculación con la belleza y la reflexión. Progresivamente las instituciones públicas y privadas han reconocido la importancia del arte callejero y en algunos casos ha sido considerado motor de regeneración de localidades y barrios (rutas turísticas, festivales, concursos...) (Luque, 2019). Algunas obras callejeras deberían ser catalogadas como patrimonio inmaterial de la comunidad (Talego, 2012). El arte urbano y rural genera una identidad mediante la conexión de las obras con la comunidad; además, plantean temas de reflexión sobre cuestiones sociales, económicas y políticas actuales (García, 2019).

Diversos artistas han sido responsables de la expansión del arte callejero, destacando la figura de Banksy¹. Sus obras impactaron en la ciudadanía de todo el mundo e impulsó el movimiento a las cotas más altas de reconocimiento y prestigio. La calle, según Banksy, es el lugar más adecuado para representar artísticamente las contradicciones sociales actuales. Sus obras tratan prioritariamente sobre la globalización, las desigualdades sociales, la pobreza, la guerra, el control y la vigilancia, los conflictos sociales... Sus obras son originales, creativas y críticas (Herrera *et al.*, 2011).

En los últimos años ha habido una gran expansión del arte callejero en todo el mundo, en entornos urbanos y rurales. Muchos ciudadanos lo consideran vistoso, interesante, creativo y reflexivo (Fernández, 2018). En España se organizan diferentes actividades y eventos en diversas localidades con la asistencia de público variado y familiar. El arte urbano (y rural) ha sido aceptado como un elemento natural del paisaje en algunas ciudades y pueblos. Algunos ayuntamientos utilizan el arte callejero para promocionar y dinamizar su localidad. Según Guerra (2009) progresivamente ha adquirido un componente más comercial; adaptado a las normas del mercado de la oferta y demanda. Según el autor, en algunos casos se ha producido una excesiva mercantilización, alejándose de su esencia inicial reivindicativa.

El arte urbano y rural tiene actualmente una presencia importante en periódicos, televisiones y diferentes plataformas digitales (de ámbito local, nacional e internacional).

1. Banksy es el seudónimo de un artista británico que posiblemente haya nacido en Bristol (Inglaterra) a mediados de la década de los 70. Oculta su identidad. Considerado el máximo representante del “Street art”. Para ampliar la información consultar a: <https://tuit.cat/b0vt4>

En los últimos años, el auge de los dispositivos digitales y redes sociales ha sido exponencial en todas las franjas de edad aunque significativamente más en los jóvenes. En estas plataformas, los sujetos se relacionan, muestran, comparten, aprenden, valoran... Aquellos desconectados prácticamente no están en la sociedad. Las redes sociales establecen nuevas formas de socialización, mezclando las interacciones presenciales y virtuales (Díaz, 2011). En la actualidad, el arte callejero es un movimiento masivo y popular. Internet ha influido en su globalización y acceso a todos de estas obras (Pintado *et al.*, 2010). En cierta forma, este arte no se hace en la calle sino en Internet. Se produce una transición de lo material a lo inmaterial. Los artistas hacen sus creaciones en los espacios públicos y después cuelgan sus fotos y videos en las redes sociales y difunden y popularizan sus obras globalmente (Bernabé, 2016). El arte callejero está de moda, principalmente por Internet. Diferentes instituciones quieren aprovechar sus fortalezas como reclamo comercial o turístico (García, 2019).

Además, es importante destacar el contexto demográfico de progresiva pérdida de población que afecta a los pueblos españoles, incluidos los de Cataluña. Muchos adolescentes y jóvenes de entornos rurales optan por estudiar o trabajar en ciudades, abandonando sus lugares de nacimiento. Este fenómeno ha contribuido a un declive poblacional significativo en algunas áreas rurales. Si bien la inmigración ha mitigado parcialmente esta tendencia en ciertos pueblos, en otros el descenso poblacional persiste de manera constante y sostenida (Camarero, 2009; Tahull *et al.*, 2018). Para contrarrestar esta situación, diversos ayuntamientos y vecinos han implementado actividades creativas e innovadoras con el objetivo de revitalizar sus entornos y frenar la migración hacia las ciudades. Estas iniciativas incluyen desde la promoción de emprendimientos locales y el turismo rural, hasta la organización de eventos culturales y la mejora de infraestructuras para atraer y retener a la población joven (Aldomà *et al.*, 2022). La efectividad de estas medidas varía según el contexto específico de cada localidad, pero representan un esfuerzo significativo por preservar la vitalidad y sostenibilidad de los entornos rurales en España.

2. METODOLOGÍA

Para la realización del artículo se ha utilizado principalmente información cualitativa, a partir de 10 entrevistas a individuos participantes de diferentes formas en el festival Galgar de Penelles (Lleida). También se ha realizado observación participante los días 6 y 7 de mayo de 2023, días de la celebración del festival. Los investigadores han visitado en diferentes jornadas la localidad durante el primer semestre de 2023 para conocer la cotidianidad y acceder a los vecinos en una situación más sosegada. Se ha contactado con la oficina de Turismo de Penelles para tener información del evento, la localidad y la comarca.

Se han realizado 6 entrevistas a vecinos/as y visitantes de Penelles, con unas edades entre 23 a 65 años; tres hombres y tres mujeres. Todos/as son conocedores de la vida social y cultural del pueblo y también de los cambios y transformaciones acaecidos los últimos años por el festival. Los autores no conocían previamente a los informantes, se ha accedido principalmente preguntando en el pueblo y también durante el festival. Inicialmente los entrevistados mostraron extrañeza y curiosidad por el objetivo de la investigación, aunque después de una breve explicación expresaron voluntad de colaborar. Las entrevistas se han realizado en formato presencial, han sido grabadas y transcritas solamente las partes más relevantes y susceptibles de ser utilizadas. Se prepararon entrevistas con guiones diferentes a vecinos/as y visitantes. Además, se han realizado 3 entrevistas a artistas participantes en el festival (2 hombres y 1 mujer), edades entre 24 a 35 años. Son autores/as destacados y reconocidos públicamente por sus murales en diferentes países. Se contactó directamente con los artistas mientras estaban pintando sus murales durante el festival y en los descansos respondieron las preguntas. Los investigadores han observado en directo como realizaban sus creaciones artísticas. Además, se ha entrevistado un organizador del festival, de 37 años y residente en Penelles. Para preparar las entrevistas se confeccionó un guion general con los principales temas: motivación y objetivos del festival; principales obras de arte; evolución y crecimiento; e impacto en la comunidad. Además, se preguntaba sobre sus impresiones y valoraciones. Las preguntas se modulaban y ajustaban en función del perfil del entrevistado, a partir de sus intereses e inquietudes, siguiendo las pautas de Rubio *et al.* (1999). Las entrevistas han tenido una duración de unos 45 minutos aproximadamente, aunque con los artistas fueron más cortas, de unos 30 minutos aproximadamente.

Los investigadores realizaron observación participante durante los días 6 y 7 de mayo de 2023 en la localidad de Penelles, durante las jornadas del festival. Estuvieron los dos días, casi toda la jornada, por todo el pueblo, observando y conversando informalmente con el público y artistas. Se aprovechó para realizar algunas entrevistas. Además, también se realizaron visitas a la localidad durante el primer semestre de 2023, para conocerla en su cotidianidad. En todas las observaciones se tomaban notas de los hechos y comentarios más interesantes y valiosos para la investigación. La observación participante consiste en observar directamente el fenómeno social por parte del investigador, participa del hecho social cotidiano, sin modificarlo y pretende comprenderlo desde dentro (Ander-Egg, 1971). Además, se ha buscado información en diferentes fuentes digitales para comprender el hecho social y cultural y su imbricación con la localidad y los ciudadanos.

Con las entrevistas realizadas, la observación participante y los datos obtenidos se ha conocido suficientemente la significación social y cultural del festival. Los datos se han triangulado, buscando las constantes y reiteraciones. El relato se ha construido con las contribuciones más significativas de los entrevistados, la observación participante y los datos de las fuentes documentales. Los informantes expresaban la importancia y novedad

del arte callejero en general; y el festival Gargar específicamente representa una actividad innovadora, creativa y estimulante para la comunidad.

3. ALGUNOS DATOS DEMOGRÁFICOS DE PENELLES (LLEIDA)

Municipio español situado en la Comunidad Autónoma de Cataluña, en la provincia de Lleida y la comarca de la Noguera. La capital de la comarca es Balaguer y Penelles está situado a 15 kilómetros de la capital comarcal y 45 kilómetros de la capital provincial, Lleida. Según datos del Instituto de Estadística de Cataluña (IDESCAT) en 2022 (último año con datos) tenía una población de 430 habitantes, con una superficie de 25,51 km² y una densidad de 16,9 hab/km². La distribución de la población por grupos de edad, de 0 a 14 años eran 39 individuos; de 15 a 64 años eran 267 vecinos; de 65 a 84 años eran 91 personas y 85 años y más eran 33 individuos. La mayoría de los habitantes son de nacionalidad española, 395 son nacionales y 35 son extranjeros. En referencia al lugar de nacimiento, 368 han nacido en Cataluña, 29 en el resto de España y 33 en el extranjero. En Penelles en 2021 hubo 1 nacimiento y 8 defunciones, tendencia parecida en los años anteriores; hay un descenso progresivo de la población. En el año 2000 había censados 536 vecinos, en el año 2010 había 502 habitantes, en 2015 había 482 y en 2022 había 430 vecinos.



Imagen 1: Panorámica general de Penelles (Lleida). Fuente: Elaboración propia a partir de Google Maps (2023).

El sector económico principal de la comarca y concretamente de la localidad es la agricultura y ganadería. Destacar la importancia del Canal de Urgell para mantener los

cultivos de regadío de la zona. La población carece de industria, aunque en los últimos años han aumentado los negocios relacionados con el turismo: restaurantes, bares, tiendas...

4. ALGUNOS DATOS DEL FESTIVAL GARGAR

El Gargar es una iniciativa creada por Binomic.cat² con el apoyo del Ayuntamiento de Penelles y la Diputación de Lleida. Tiene el objetivo de difundir la cultura artística en un entorno rural, hacer de Penelles un referente, implicando a sus vecinos en un tema único y diferente para sentirse orgullosos de pertenecer a la comunidad. En 2024 será la octava edición, los días 3, 4 y 5 de mayo. Tal como expresa la web del festival “pretende generar nuevos recursos para luchar contra el paso del tiempo y el deterioro de las calles e ilusionar a los vecinos con una iniciativa innovadora, creativa y agradable. Las jornadas pretenden dar un valor diferencial al pueblo. El objetivo es valorar, impulsar y dar visibilidad al arte de la calle y otras disciplinas artísticas afines en un entorno rural. Gargar tiene la voluntad de realizar intervenciones artísticas y culturales en espacios públicos para mejorar el pueblo, acercar el arte a todos y ofrecer más recursos en sentido amplio a la gente”³. Convertir Penelles en un museo al aire libre e impulsar y visibilizar a los artistas y sus creaciones.

Los organizadores pusieron el nombre del festival, “Gargar”, por ser el canto de un pájaro de la zona, llamada perdiz de Inglaterra (*Pterocles alchata*), en peligro de extinción. Establecen la comparación entre el ave, en peligro de extinción, y el pueblo, también, en un proceso lento y progresivo de declive demográfico. Afirman desde la organización que el pájaro amenazado lucha por su supervivencia como el pueblo (sus habitantes), no quiere perecer y realizan acciones y actividades para continuar existiendo. La primera edición del festival fue en 2016 y desde entonces se realiza de forma ininterrumpida hasta la actualidad.

La primera edición tuvo una participación modesta, solamente unos pocos artistas y visitantes asistieron; aunque tuvo un fuerte impacto en los medios de comunicación y la opinión pública principalmente por la originalidad de la iniciativa. Inicialmente algunos vecinos no vieron con buenos ojos estas acciones y pensaban que era excesivamente disruptiva, tal como explicaron algunos informantes. Progresivamente los vecinos comprendieron las posibilidades del festival para incrementar la vitalidad social y económica de la zona. En cada edición, el festival ha crecido y se ha convertido en uno de los más reconocidos y valorados del sector en España y Europa. El evento actualmente atrae a miles de visitantes. En 2022, se registraron aproximadamente 8.000 asistentes a

2. Binomic.cat es una empresa fundada en el año 2005, especializada en la dirección de arte de aplicaciones interactivas y eventos culturales, como el Festival Gargar. Consulta en: <http://binomic.cat/>

3. Información obtenida de la web oficial de Gargar: www.gargarfestival.com

lo largo de los tres días, y más de 40.000 visitantes durante todo el año, atraídos por los murales. Desde la organización, se ha señalado la dificultad de contabilizar la asistencia de manera rigurosa, ya que en numerosas ocasiones no queda constancia de las visitas.

Los organizadores del festival tienen como objetivo primordial fomentar el intercambio cultural y el compromiso comunitario. Para ello, convocan a artistas reconocidos a nivel nacional e internacional, quienes se desplazan a la localidad para realizar intervenciones artísticas en las paredes. Los asistentes tienen la oportunidad de observar en tiempo real el proceso creativo de los muralistas, lo que añade una dimensión interactiva y educativa al evento. La selección de los artistas se lleva a cabo mediante un riguroso proceso de evaluación de sus currículos. En la edición de 2023, se recibieron 350 solicitudes, de las cuales se seleccionaron 16 artistas. Este proceso selectivo no solo asegura la calidad artística de las obras, sino que también promueve la diversidad de estilos y perspectivas culturales representadas en los murales. La metodología de selección y la presencia de artistas tienen un impacto significativo en la dinamización cultural de la comunidad local, promoviendo la participación activa de los residentes y fomentando un sentido de pertenencia y apreciación del arte contemporáneo.

5. SIGNIFICADOS Y PERCEPCIONES DEL FESTIVAL GARGAR

Las entrevistas y la observación participante han permitido conocer en profundidad el festival y su impacto en la cotidianidad de los habitantes de Penelles. Se han obtenido impresiones y percepciones de individuos relacionados directamente con el evento. El guion inicial de las preguntas a los entrevistados estaba estructurado en 4 ámbitos temáticos: motivación y objetivos; principales obras de arte; evolución y crecimiento; e impacto en la comunidad. Las preguntas se ajustaban y adaptaban en función de las características y perfil del entrevistado.

5.1. Motivación y objetivos

En referencia a la motivación y objetivos del festival, los organizadores explican que “todavía somos jóvenes, no tenemos los 40 años y veíamos como el pueblo cada día iba a menos, cada día con menos gente, tiendas...”. Explican que “la escuela todavía (tenía) tiene bastantes alumnos, pero en la Educación Secundaria Obligatoria (ESO), cuando van al instituto de referencia, Balaguer, Bellcaire d’Urgell..., después a la Universidad o trabajar ya no vuelven”. Penelles va perdiendo población desde hace años⁴, en 2022 según

4. En el año 2000 tenía una población de 536 vecinos, en 2010 tenía 502, en 2015 tenía 482, en 2019 tenía 552, en 2021 tenía 443 y en 2022 tenía 430 habitantes. En referencia a los nacimientos y defunciones, en 2010 hubo 5 defunciones y 4 nacimientos, en 2015 hubo 13 defunciones y 4 nacimientos, en 2020 hubo 6 defunciones y 3 defunciones. Sobre la llegada de inmigrantes (resto de Cataluña, España y extranjeros), en los últimos años ha habido una pérdida de población de no nacidos en Penelles, por no tener un tejido industrial y económico para trabajar. Todos estos datos están actualizados de IDESCAT.

datos de Idescat tenía 430 habitantes y progresivamente, año a año, hay más defunciones que nacimientos. La inmigración no permite equilibrar y aumentar el número de habitantes. Un entrevistado explica, “estábamos en la incertidumbre, en un lento y progresivo declive de la población y envejeciéndose”. El festival tenía (tiene) el objetivo prioritario de revitalizar el pueblo, a nivel social, identitario, y también económico. Crear las condiciones para que los jóvenes puedan vivir y trabajar en la localidad. Según la web oficial (gargarfestival), “el festival quiere generar nuevos recursos que permitan luchar contra el paso del tiempo y el deterioro de las calles del pueblo y volver a ilusionar a los vecinos”. El festival nació de la necesidad y voluntad de dar un valor diferencial del pueblo. Pretende valorar, impulsar y visibilizar el “Street art” y disciplinas artísticas afines en un entorno rural. El Gargar quiere hacer de Penelles un referente nacional e internacional del arte callejero, implicando a su gente en un ámbito diferente del que se puedan sentir orgullosos.

Los organizadores explican el sentido del título, Gargar. Representa un tipo de perdiz (*Pterocles alchata*), habita en la zona y está amenazada de desaparición. Establecen la relación con la realidad social y económica de Penelles, también en peligro de extinción, desaparición y anonimato. Unos vecinos, en un viaje a Río de Janeiro (Brasil), observaron los conocidos murales de Das Etnias⁵ y pensaron en trasladar la iniciativa a su pueblo. El festival surgió como un evento creativo, innovador y transformador de la vida social y económica de la localidad. El festival provocó el incremento de su sensibilidad cívica, “del cuidado, arreglar desperfectos...”; también sensibilidad artística y estética, “principalmente por convivir de forma cotidiana rodeados de obras de arte”. Además, adecuar el entorno (calles, paredes...) para integrarlo con las creaciones artísticas. Tal como explica un turista, “Penelles tiene muchas obras de arte en sus paredes, también el pueblo en sí mismo es una obra de arte en mayúscula, por la transformación y la adecuación de todos los murales en un entorno cotidiano vivido por personas. Lo tienen todo muy cuco. El pueblo integra todas las creaciones artísticas”.

5.2. Principales obras de arte

Actualmente Penelles tiene 145 obras de arte en las calles, integradas a las características del entorno. Se pueden encontrar diferentes estilos artísticos: pintura mural, espráis, grafitis, esculturas e instalaciones⁶. Los autores son principalmente de España, también

5. Los murales Das Etnias son una creación del artista Eduardo Kobra (Brasil). El mural ético se llama Todos Somos Um, tiene 3.000 metros cuadrados. El mural tiene 15 metros de alto y 170 metros de largo.

6. Son obras de arte que se realizan en un espacio determinado y son concebidas para interactuar con el entorno. En el festival hay diversas instalaciones que utilizan materiales y objetos reciclados, como neumáticos, tejidos, botellas, maderas... Las instalaciones tienden a presentar una visión crítica sobre un tema actual; muestran la creatividad y expresión artística del artista.

de Portugal, Francia, Italia, Alemania, Inglaterra, Rusia, Argentina, Estados Unidos... Destacar la cantidad de murales en las diferentes ediciones: en 2016 se pintaron 24 murales, en 2017 eran 54 en total, en 2018 eran 80; en 2019 eran 95; en 2020 eran 102; en 2021 eran 106; en 2022 eran 119; y en 2023 son 145 murales pintados en total. Un vecino explica que “en las diferentes ediciones ha habido un incremento de las creaciones artísticas que ha ido acompañado con la apertura de nuevos negocios en el pueblo, como bares, restaurantes, tiendas... Cada año nos visita gente de todos los sitios para ver las pinturas”. En las últimas ediciones, la participación de artistas en el festival está limitada, solamente 16 fueron aceptados. El organizador dice, “vigilamos mucho no crecer de forma desordenada y sin control, queremos hacer una actividad sostenible para el pueblo y sus vecinos puedan participar y sentirse orgullosos. No queremos que se nos vaya de las manos”.

Seguidamente se presentan algunas obras representativas pintadas durante las diferentes ediciones del festival, junto a una breve descripción:



Imagen 2: “La terra nostra”. Fuente: Elaboración propia.

Este mural hace referencia a las transformaciones de la vida en el campo en los últimos tiempos. Tradicionalmente los campesinos utilizaban utensilios más simples: pala, arado, biello, escardillo...; en la actualidad usan tecnologías complejas y sofisticadas. Esta pintura permite reflexionar sobre la vida y cotidianidad del campesino. Realizada por Draw & Contra (Portugal), en la edición de 2017.



Imagen 3: “PIGS”. Fuente: Elaboración propia.

La obra quiere reivindicar la importancia del sector primario, en este caso la ganadería, para los entornos rurales. Plantea cuestiones sobre las dificultades de las explotaciones ganaderas de ser competitivas en un mercado global. Realizada por La Regadera gráfica (España), en la edición de 2017.



Imagen 4: “Tato”. Fuente: Elaboración propia.

El título de esta creación artística es “Tato”. Esta obra seguramente es la más representativa de Penelles y específicamente del festival. El autor inmortalizó la figura de Tato, abuelo muy conocido y admirado por los vecinos. Tato murió pero su memoria perdura en la pared y en el imaginario de los observadores. Esta obra representa el reconocimiento y sabiduría de la tercera edad. Este mural es muy admirado y visitado por los visitantes. Realizada por Sabotaje al montaje (España), en la edición de 2016.



Imagen 5: “Qui sembra cull”. Fuente: Elaboración propia.

En esta obra el autor quiere expresar algunas de las principales preocupaciones de los agricultores actuales. Los campesinos trabajan la tierra y están expuestos a los riesgos de las inclemencias meteorológicas. En muchas ocasiones no reciben una compensación económica justa por sus productos y están en pérdidas. Este mural es muy admirado por los vecinos y visitantes por sus trazos sencillos y elegantes. Representa una crítica al modelo económico neoliberal por no recompensar justamente los trabajadores del sector primario; además por no respetar suficientemente las costumbres, tradiciones e identidades locales. Transmite el mensaje que quien se esfuerza y trabaja debería obtener mejores recompensas. Realizada por Reskate (España), en la primera edición, en 2016.



Imagen 6: “Nova etapa”. Fuente: Elaboración propia.

Esta creación artística hace referencia a la importancia del campesino en el entorno rural y específicamente en Penelles. Reivindica los vecinos del pueblo arraigados a la tierra y lo contrasta con la grúa, símbolo de los nuevos tiempos, daños medioambientales e identidades fragmentadas y diluidas. Realizada por Wedo Goás (España), en la edición de 2023.



Imagen 7: “Internacional city”. Fuente: Elaboración propia.

Esta obra es coral y representa la participación en las diferentes ediciones de Galgar de todos los artistas. El mural representa la comunión entre los artistas, vecinos y habitantes del mundo. Todos estamos conectados y nos necesitamos. Las “Cities” (metrópolis) necesitan los productos y recursos de las comunidades rurales. Realizada por Zeso WF (España), en la edición de Galgar 2020.



Imagen 8: “Canvi climàtic”. Fuente: Elaboración propia.

Esta obra plantea una temática de máxima actualidad en todo el mundo, el cambio climático. Seguramente una de las máximas preocupaciones que exige urgentemente acciones eficaces para mitigar sus consecuencias en todo el planeta. El cambio climático afecta a toda la humanidad y se requiere cambiar comportamientos para mitigarlo. El autor propone la metáfora del oso polar que sufre dramáticamente las consecuencias del cambio climático por el deshielo de los polos. Interpela directamente al observador y urge a tomar decisiones rápidas y eficaces. Realizada por Wild Welva (España), en la edición de 2022.



Imagen 9: “Fulles d’un mateix arbre”. Fuente: Elaboración propia.

Mural colaborativo creado con aportaciones de vecinos de Penelles. Representa la necesidad de tratar a todas las personas por igual y ser empáticos con las necesidades y emociones de los individuos. La humanidad solamente tiene futuro siendo solidaria, actuando colaborativamente y con objetivos comunes y compartidos entre todos y todas. Critica las desigualdades sociales y económicas y la marginación de personas y colectivos específicos. Se intuye la figura de Ghandi, máximo representante del pacifismo y luchador por la igualdad y la paz en el mundo. Realizada por Lily Brick (España), en la edición de 2022.



Imagen 10: “Far West”. Fuente: Elaboración propia.

El autor dibuja los 6 animales más representativos de la comarca de la Noguera, también de Penelles: el cerdo, el zorro, el conejo, el gato, el asno y la cabra. La obra muestra de forma simpática la cotidianidad de los vecinos del pueblo, viviendo con los animales (están vestidos y tienen rasgos humanos). Representa el respeto a la diversidad e inclusión de todas las personas en los entornos rurales. Además, destaca la ganadería como sector económico fundamental de los pueblos. Realizada por Far west (Francia), en la edición de 2019.

Estas creaciones artísticas representan algunos ejemplos significativos presentes en Penelles. Los murales tienen una función estética, ornamentación, pero también una dimensión didáctica, reflexiva, crítica, analítica y aprendizaje sobre diferentes temáticas sociales, económicas y políticas de actualidad⁷.

5.3. Evolución y crecimiento

Los vecinos expresan que “todavía hace pocos años que se realiza el festival y debemos esperar su evolución”. La primera edición fue en 2016 hasta el 2024 (última hasta el momento) y en los próximos años seguirá. Destacar la aceptación actual de los vecinos, en un principio, algunos consideraban la propuesta excesivamente disruptiva, arriesgada y no adecuada en un entorno rural; aunque en la actualidad “la totalidad de los vecinos/as aceptan, participan y colaboran en el evento”. Un habitante afirma que “todo el pueblo se vuelca y empuja por el Gargar”, “es una actividad muy positiva para el pueblo”, “nos hace sentir orgullosos de ser de Penelles y también obliga a los vecinos a cuidar y mantener en buenas condiciones las calles”.

Penelles, antes del Festival, era un pueblo parecido a otros de la comarca de la Noguera y la provincia de Lleida, con poca juventud y mayoritariamente residían personas adultas y mayores de edad. Con el empuje del festival han aumentado los negocios, restaurantes, tiendas diversas... El volumen principal de visitantes es durante el festival, aunque durante todo el año llegan para contemplar y admirar los murales. El responsable destaca la complejidad de organizar el festival en un pueblo, “en la edición de 2023 colaboraron de forma desinteresada más de 100 voluntarios, sin ellos, no sería posible la organización, nadie cobra nada”, “además, debemos tener en cuenta que no podemos crecer de forma exponencial, buscamos más la calidad que la cantidad, ya que hay limitaciones de espacio y recursos económicos y personales”, sigue reflexionando, “para realizar el evento y las diferentes actividades que realizamos, siempre tenemos en cuenta la comunidad, los vecinos, las actividades deben ser sostenibles y adaptadas a un pueblo como el nuestro”.

En referencia a la asistencia de visitantes durante el festival y durante el año, desde la organización explican, “tenemos dificultades para contabilizar exactamente los visitantes, ya que tenemos pocos recursos humanos, antes de 2019 no tenemos datos, pero en 2019 fueron 16.131 visitantes, en 2020 fueron 17.222 personas, en 2021 fueron 26.695 individuos y en 2022 fueron 40.027 visitantes anuales”, sigue explicando, “estos son datos reales, personas que entraron a la oficina de turismo y compraron el mapa y recibieron la atención de la técnica; pero claro, hay mucha gente que no entra en la oficina de turismo, solamente visita los murales y no lo sabemos. Diría que cada año fueron el doble de los datos, los visitantes reales a los murales de Penelles”.

7. Consultar en la web Gargar Festival, todos los murales de las diferentes ediciones: <http://www.gargarfestival.com/>

Además, Penelles se ha convertido en un lugar de visita para estudiantes de Educación Primaria, Secundaria y universitarios. Diferentes centros educativos realizan visitas educativas con sus alumnos para conocer los murales y reflexionar y aprender con los motivos e imágenes de las paredes. Los centros educativos aprovechan las pinturas como recurso pedagógico de aprendizaje, reflexión y crítica social. El ayuntamiento ha organizado una ruta turística para conocer las principales creaciones artísticas. Actualmente, el Gargar es un referente nacional e internacional del arte callejero y en el futuro quieren continuar siéndolo; principalmente con nuevos murales de calidad y respetuosos con la comunidad y el entorno.

5.4. **Impacto en la comunidad**

En los primeros años algunos vecinos pensaban que esta iniciativa estaba descontextualizada del entorno rural. Relacionaban estas actividades con entornos marginales y vandálicos, dice un vecino, “desconocían la perspectiva artística, cultural e intelectual”. El organizador explica, “al principio nos costó lo suyo, muchos no querían un festival así, lo relacionaban con ambientes marginales y pensaban que no tendría éxito”, sigue explicando el entrevistado, “nos costó lo suyo, ya que muchas personas no entendían las posibilidades y la belleza de estas pinturas, también el hecho que atraería visitantes (familias) al pueblo y nuevos negocios”. En las primeras ediciones solamente participaban en la organización un pequeño grupo de vecinos, progresivamente, con el crecimiento la mayoría participan activamente, “en la actualidad el Gargar es de todos, de todo el pueblo de Penelles”, “nos hace mucha ilusión ver la alegría en los ojos de las personas mayores, su felicidad, por la revitalización del pueblo a partir de las pinturas en las paredes”.

Los vecinos explican que actualmente su civismo y cuidado de los espacios públicos es superior, “podemos decir que ha aumentado la sensibilidad de los vecinos, sensibilidad sobre el cuidado y el amor al pueblo. Ahora nos preocupamos más por la limpieza de las calles y que todo esté bien y en su sitio”, continua diciendo, “también sensibilidad artística y podríamos decir de justicia social”. Tal como expresan los vecinos, observando la belleza de los murales, presentes en su cotidianidad, permite reflexionar sobre cuestiones sociales y económicas complejas de actualidad. Un vecino explica que “las pinturas han permitido la entrada del mundo en el pueblo, ahora nos sentimos más cerca de las grandes cuestiones que preocupan a la humanidad, como el cambio climático, las desigualdades sociales, la globalización, la pobreza...”. Las pinturas representan canales de comunicación y relación de los individuos residentes en entornos rurales con las inquietudes y preocupaciones globales.

Las tecnologías digitales también tienen una incidencia significativa en el festival. El “Street art” es un movimiento masivo, popular y digital. Internet ha influido en su

globalización y acceso a todos de estas obras. El arte urbano y rural no se hace en la calle sino en Internet. En una búsqueda en Youtube se encuentran videos con miles de visualización sobre el Gargar: por ejemplo, “El pueblo con más grafitis que calles”, tiene 16K visualizaciones; “Sorprendidos!!/ El pueblo de los murales y grafitis/Penelles”, con 6k visualizaciones; “Penelles, el pueblo con más grafitis del mundo”, tiene 3k visualizaciones; “Suglas/Gargar Festival”, con 3k visualizaciones; “Visito el pueblo con más grafitis de España”, tiene 2k visualizaciones... En Instagram también están los murales de Penelles y sus autores. Por ejemplo, la obra pintada por H  l  ne Planquelle tiene 15,3 mil seguidores; Wedo Go  s tiene 8.640 seguidores; Slim Safont tiene 16,8 mil seguidores; Jay bisual tiene 13,9 mil seguidores... Destacar la importancia de las tecnologías digitales para difundir las creaciones artísticas y publicitar la marca “Penelles” al mundo.

Además, una cuestión significativa, repetida por organizadores y vecinos del pueblo ha sido reforzar la identidad de pertenecer a la comunidad, al pueblo, y aumentar su autoestima. Un vecino explica que antes del festival, “había la conciencia de pérdida constante de población y pérdida de savia joven; solamente había mayores, con sus rutinas y tradiciones”, sigue reflexionando, “el Gargar, con su murales, pinturas... ha dado nueva vida al pueblo, ha representado una ilusión, una alegría y una mejora significativa en todo”, continua, “actualmente nos sentimos orgullosos de ser de Penelles”. Un vecino dice, “el Gargar nos ha puesto en el mapa y podemos decir ahora con voz bien alta que nos conocen en todo el mundo”.

CONCLUSIONES

En la investigación se ha descrito y analizado el impacto del festival Gargar, desde su inicio hasta la actualidad, en diferentes dimensiones: social, cultural y económica. En la actualidad diversos pueblos están siendo amenazados principalmente por un descenso de la población, por un traslado de los jóvenes a las ciudades por tener mejores posibilidades educativas, laborales, ocio.... Cuando salen de sus pueblos natales a las ciudades, muchos no regresan (Camarero, 2009). En el caso de Penelles, durante los últimos años, se ha producido un descenso significativo de la población, constante, siendo las personas mayores los únicos estables residiendo en la localidad. Para mitigar esta pérdida, se han implementado actividades innovadoras y creativas para retener los jóvenes a los entornos rurales.

Penelles se ha consolidado en un referente nacional e internacional del “Street art”; principalmente por el festival y la visita a los murales durante el año. En 2022 visitaron la población más de 40.000 visitantes. Las creaciones artísticas tratan temas prioritariamente del sector primario: agricultura (y ganadería) y la cotidianidad de los vecinos en entornos rurales. Las pinturas muestran un estilo de vida rural amenazado por la modernidad y

la globalización. Enseñan la vida de personas apegadas y enamoradas de sus tierras. El artista pretende reflexionar y cuestionar el modelo social y económico neoliberal actual.

El festival ha modificado la valoración de los vecinos respecto su pueblo. Tal como expresa, “tenemos más cuidado y queremos tener siempre las calles limpias y bien cuidadas”. Explica, “podemos decir que ha aumentado la sensibilidad de los vecinos, sobre el cuidado y amor al pueblo pero también sensibilidad artística y podríamos decir de justicia social”. Los murales permiten un acercamiento de los vecinos a las grandes preocupaciones de la humanidad: la globalización, el cambio climático, las desigualdades sociales, la pobreza... Dice que “actualmente tenemos la sensación de vivir dentro de un museo, está al aire libre”. En su cotidianidad observan las obras de arte y reflexionan sobre las ideas y pensamientos de los artistas. Además, antes “teníamos la conciencia de pérdida constante de jóvenes, se iban y no volvían, solamente había viejos, con sus rutinas y tradiciones”, continua, “el Gargar, con sus murales y pinturas, ha dado un renovado impulso al pueblo, ha dado vida, ha representado ilusión, alegría y una mejora significativa para todos”.

El “Street art” tiene una relación directa con las tecnologías digitales e Internet. El arte urbano y rural no se hace en las calles sino en Internet. Se dibuja para ponerlo en las redes sociales, allí tiene una difusión global. Cuando los artistas publican sus videos o imágenes en las redes sociales aumenta exponencialmente su conocimiento y prestigio juntamente con la marca “Penelles”. Destacar los videos del festival en Youtube con miles de visualizaciones y también en Instagram con miles de seguidores en todo el mundo. El arte en la calle es global y los murales del Gargar tienen reconocimiento en todo el planeta por la difusión de las tecnologías digitales.

Para concluir, el impacto del festival no se ha traducido en un incremento demográfico, según indican las estadísticas. La población ha estado disminuyendo progresivamente hasta 2022, sin evidenciar un cambio en esta tendencia. Habrá que observar en los próximos años si se produce un aumento en la población de la localidad. No obstante, es importante resaltar el incremento de visitantes y la apertura de nuevos negocios, tales como restaurantes, bares y tiendas. Probablemente, el mayor beneficio ha sido la consolidación de la marca “Penelles” y su papel como motor económico. Gracias a la implementación de acciones innovadoras, creativas y contextualizadas, como afirma un vecino: “hemos aumentado nuestra autoestima, nos sentimos orgullosos de ser de Penelles y ahora somos conocidos en todo el mundo”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aldomà, I., Mòdol, J., y Morell, R. (2022). *Atlas del món rural 2022*. Lleida: Publicacions de la Universitat de Lleida.

Ander-Egg, E. (1971). *Metodología y práctica del desarrollo de la comunidad*. Buenos Aires: Humanitas.

Bauman, Z. (2003). *Vida líquida*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

Beck, U. (2006). *La sociedad del riesgo, hacia una nueva modernidad*. Barcelona: Paidós.

Bernabé, M. (25 de mayo de 2016). “La mayor exposición de Bansky fuera de la calle”. *El Mundo*. Recuperado de: <https://www.elmundo.es/cultura/2016/05/25/5745fb03e5fdea6d378b4643.html>

Camarero, L. (Coord.) (2009). *La población rural de España. De los desequilibrios a la sostenibilidad social*. Barcelona: Obra Social de la Caixa.

Díaz, V. (2011). “Mitos y realidades de las redes sociales”. *Prisma Social. Revista de Ciencias Sociales*, 6, 1-26. Recuperado de: <https://www.isdfundacion.org/publicaciones/revista/numeros/6/secciones/tematica/07-mitos-realidades-redes-sociales.html>

Fernández, E. (2018). *Origen, evolución y auge del arte urbano. El fenómeno Banksy y otros artistas urbanos*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de: <https://docta.ucm.es/entities/publication/b472e690-3bd1-4481-860e-95fb463f8022>

Gadamer, H. (1977). *Verdad y método*. Madrid: Taurus.

García, O. (2019). *Dios salve al arte contemporáneo*. Madrid: Paidós.

Giddens, A. (2003). *Modernidad e identidad del yo: el yo y la sociedad en la época contemporánea*. Barcelona: Península.

Guerra, M. (2009). “Intervenciones urbanas en la ciudad global. El caso del Stencil en Buenos Aires (2000-2007)”. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 7(1): 355-374. Recuperado de: <https://revistaumanizales.cinde.org.co/rlcsnj/index.php/Revista-Latinoamericana/article/view/231/115>

Habermas, J. (1989). *The structural transformation of the public sphere: an inquiry into a category of bourgeois society*. Cambridge: MIT Press.

Herrera, M. y Olaya, V. (2011). “Ciudades tatuadas: arte callejero, política y memorias visuales”. *Revista Nómadas*, 35, 99-116. Recuperado de: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0121-75502011000200007

Luque, L. (2019). "Identidad e imagen de la ciudad contemporánea: los museos de arte urbano". *Ge-Conservación*, 16, 176-185. Recuperado de: <https://ge-iic.com/ojs/index.php/revista/article/view/706/919>

Molina (2021). *El nuevo contrato social entre generaciones. Elogio de las profiguración*. Madrid: La Catarata.

Pintado, T., y Sánchez, J. (2010). *Nuevas tendencias en comunicación estratégica*. Madrid: ESIC.

Rubio, M., y Varas, J. (1999). *Análisis de la realidad en la intervención social: métodos y técnicas de investigación*. Madrid: CCS.

Tahull, J. (2016). "La compleja transición de los adolescentes hacia la vida adulta". *Revista de Antropología Experimental*, 16(1): 27-44. Recuperado de: <https://doi.org/10.17561/rae.v0i16.2853>

Tahull, J., y Montero, Y. (2018). "Reflexiones sobre la escuela rural. Un modelo educativo de éxito". *Tendencias pedagógicas*, 32: 161-176. Recuperado de: <https://doi.org/10.15366/tp2018.32.012>

Tahull, J. (2022). "¿Jóvenes y adultos buscando el sentido de la vida? El deficiente proceso de emancipación hacia la madurez". *Cauriensia*, 17: 585-608. Recuperado de: <https://doi.org/10.17398/2340-4256.17.585>

Talego, F. (2012). "Grafitis: huellas de un patrimonio inmaterial urbano". *Mus-A: Revista de los museos de Andalucía*, 13: 36-37. Recuperado de: https://www.juntadeandalucia.es/sites/default/files/2022-07/mus_A%2013.pdf

Visconti, L., Sherry, J., Borghini, S., y Anderson, L. (2010). "Street art, sweet art?. Reclaiming the 'public' in public place". *Journal of Consumer Research*, 37(3): 511-529. Recuperado de: <https://doi.org/10.1086/652731>

“UN RELATO MÁS ESPERANZADOR E INTERESANTE” DE LA HUMANIDAD. O QUÉ PODEMOS APRENDER DE NUESTRA HISTORIA PARA INVENTAR OTRA CULTURA

“A MORE HOPEFUL AND INTERESTING STORY” OF HUMANITY. OR WHAT WE CAN LEARN FROM OUR HISTORY TO INVENT ANOTHER CULTURE

David Florido-Del Corral
Universidad de Sevilla

RESUMEN

En este texto para el debate parto del trabajo de David Graeber y David Wengrow (2022), *El amanecer de todo. Una nueva historia de la humanidad*. Barcelona: Editorial Ariel (841 págs.), para realizar una reflexión sobre sus ideas principales y una interpretación del sentido general de la obra: proponer una apertura intelectual a la sociedad contemporánea para recuperar la capacidad de inventar la cultura. Tras un apunte metodológico inicial, se resumen los capítulos sucesivamente y se concluye con un diálogo con los autores sobre la que he entendido como su principal enseñanza.

Palabras clave: Etnohistoria; Arqueología; Análisis Comparativo; Igualdad; Libertad; Cultura.

ABSTRACT

In this discussion paper I draw on the work of David Graeber and David Wengrow (2022), *El amanecer de todo. Una nueva historia de la humanidad*. Barcelona: Editorial Ariel (841 págs.), to reflect on its main ideas and an interpretation of the general meaning of the work: to propose an intellectual openness to contemporary society in order to recover the capacity to invent culture. After an initial methodological note, the chapters

are successively summarised and concluded with a dialogue with the authors on what I have understood to be their main teaching.

Keywords: Ethnohistory; Archaeology; Comparative Analysis; Equality; Freedom; Culture.

PRESENTACIÓN DE LA OBRA

El amanecer de todo. Una nueva historia de la humanidad, de Graeber y Wengrow (2022), es una obra ciclópea, editada en inglés en 2021, al poco tiempo de la inesperada muerte de Graeber, a quien está dedicado el prólogo. El trabajo, a cuatro manos, había sido iniciado una década antes. Este intervalo puede ayudar a hacernos una idea del volumen de la obra. Dispone de 841 páginas, de las que 94 son de notas al final y 73 de bibliografía; es decir, que nos encontramos ante un empeño de frondosa erudición, en la que tenemos acceso a datos de investigaciones arqueológicas de las tres últimas décadas y a viñetas etnográficas que recogen, sobre todo, pero no sólo, aportaciones clásicas y hasta entrada la segunda mitad del siglo XX.

Desde su lanzamiento, la obra se convirtió en un éxito editorial, difundido tanto desde la prensa generalista de cultura, sobre todo en Estados Unidos, como desde múltiples reseñas en revistas académicas especializadas, en las que han rivalizado colegas desde la arqueología y la antropología, dadas las especialidades de cada uno de los autores. Sin embargo, en España ha tenido menos huella¹.

Hay un aspecto metodológico reseñable: la puesta al día de resultados de excavaciones de las dos/tres últimas décadas ofrece un material arqueológico que permite una relectura que transforma las interpretaciones al uso de procesos históricos muy alejados del presente. Mientras que las aportaciones de la antropología se usan con dos cometidos específicos. De un lado, lecturas interpretativas y explicativas de ese material arqueológico, a partir de aportes etnográficos recogidos durante el proceso colonial, y luego a partir del desarrollo de la Antropología. En palabras de los autores: “[E]sta es precisamente la razón por la que el registro etnográfico es tan importante”. No son ventanas a nuestro pasado, sino que “nos muestran posibilidades que nosotros nunca habríamos imaginado, y demuestran

1. Valgan la breve reseña de Julián García Labrador (2023): Reseña de *El amanecer de todo*. *Arbor Ciencia, Pensamiento y Cultura* 199 (809); o la de Ricardo Robledo en el blog *Conversación sobre la historia* (s/f) <https://conversacionsobrehistoria.info/2023/11/04/el-amanecer-de-todo-otra-historia-es-posible/> [consultado el 08 de mayo de 2024], que anuncia otra más amplia en la revista *Pasajes. Revista de Pensamiento Contemporáneo*, para el número 69 (2024). No me constan reseñas en revistas de Antropología y sus áreas más afines.

que las personas son capaces de ponerlas en práctica, e incluso construir sistemas sociales y de valores en torno a ellas” (p. 154). Al mismo tiempo, distintas aportaciones teóricas son usadas para *inventar* (hacer traer bajo una nueva luz) conceptos que se habían ido olvidando: las áreas culturales (Lowie), civilización (Mauss), esquizogénesis (Bateson), propiedad sagrada (Durkheim), estado estacional (Scott), esclavitud-sociedades secuestradoras (Santos Granero), matriarcado (Gimbutas) o cuidado-relaciones de dominación (Steiner). Es decir, la principal innovación en el uso de material teórico de la etnografía es que se pone al servicio de una nueva mirada explicativa de procesos históricos, prehistóricos y posteriores, en diversas partes del mundo. Nos encontramos con materiales e investigaciones de América, Eurasia, Oceanía y África, en distintos momentos históricos, aunque llama la atención que no haya más material arqueológico de las primeras comunidades humanas en África y que las etnografías de Oceanía ocupen un papel secundario.

Podemos sintetizar el espíritu y el empeño del libro en mostrar cuánto de mitológico hay en los *relatos* convencionales que narran el tránsito social hacia sociedades a gran escala, basadas en aprovechamientos agroganaderos y modos de vida urbano, bajo el control de instancias burocráticas en un marco estatal. En particular, los autores, a partir de la transferencia mutua de comentarios y materiales empíricos durante años, se proponen romper la cadena de continuidad lógica entre esos complejos institucionales (agricultura-propiedad privada-desigualdades estructurales-vida urbana-estado), al tiempo que desmontar la cadena ortogénica que va uniendo los eslabones sucesivos de bandas-tribus-jefaturas-estados (con sus subcategorías intermedias, cuando se han establecido), ese embudo conceptual que se ha ido tragando toda la diversidad y creatividad de experiencias y soluciones institucionales humanas. Por tanto, podríamos concluir que el subtítulo, *una nueva historia de la Humanidad*, se acomoda perfectamente al espíritu de libro, pues lo que nos encontramos en él es a una exhortación permanente a repensar los modos convencionales de discernir y escribir los procesos sociales que conforman la historia, no sólo en los dominios de la arqueología prehistórica, sino en otras muchas encrucijadas espacio-temporales.

RESUMEN COMENTADO DE LOS CAPÍTULOS

El capítulo primero “Adiós a la infancia de la humanidad. O por qué este no es un libro acerca del origen de la desigualdad” es un tanto desconcertante y adquirirá más sentido conforme avanzamos en la lectura del resto de capítulos. Sirve para definir el propósito: ofrecer “un relato más esperanzador e interesante” del Sapiens, en sus últimos 30.000 años de historia (p.15). Incluso esta tarea es calificada como una *rehumanización*, que abandone definitivamente la mirada establecida que asocia etapas evolutivas en las que se encadenan sistemas tecnológicos-modos económicos-instituciones sociopolíticas que hacen aparecer a los seres humanos como marionetas de leyes históricas (p.16).

Se impone un cuestionamiento de raíz de las dos referencias que, según los autores, sostienen, *grosso modo*, las ideologías modernas a partir de la Ilustración (primero en Europa y América colonial, pero después de modo universalmente extendido): de un lado, la versión rousseauiana (1754) de una situación prístina de pequeños grupos de *sapiens* que desconocen la desigualdad y las formas de dominación, las cuales se hacen derivar de la agricultura, la propiedad privada y el estado; de otro, la hobbesiana (1651), que parte de un estado primero de brutalidad y caos que sólo se atemperó mediante instituciones coercitivas. Lamentan los autores que estas obras han servido de simiente para otras posteriores de gran impacto en las últimas décadas (Fukuyama, Diamond, Harari).

En el capítulo segundo emerge un personaje histórico —Kondiaronk, un sagaz político y pensador nacido entre los Wyandot/hurón que visitó los cenáculos intelectuales ilustrados en el setecientos—, quien encarna un episodio menos conocido: el papel de los nativos amerindios en proceso de colonización para formular una crítica racionalmente fundamentada a los resortes sociales y culturales de la Europa ilustrada. Algo así como un *descubrimiento* inverso de Europa desde la América colonial, a través de documentos como las *Relaciones Jesuíticas (1633-1673)*, que contribuyó al replanteamiento reflexivo y dialéctico que supuso, al menos, una parte de la Ilustración. Distintas obras entre el setecientos y el ochocientos, escritas para europeos y por europeos pero que gravitaban alrededor de personajes nativos, sirvieron para dar a conocer cómo éstos abominaban de las jerarquías estrictas, y expresaban desconcierto y desaprobación ante pautas de salud, sexualidad o religión. Este tipo de obras favoreció, además, un *topos* literario, el de visiones críticas internas que asumen la perspectiva del ser colonizado, como el de Madame de Graffiny (*Cartas de una peruana*, 1747), precedente de una crítica al patriarcado en Europa. Estas obras no sólo son consideradas el fermento de una crítica social ilustrada, sino incluso la estimulación para una contraofensiva conservadora, como la teoría evolutiva de Turgot, en la que el progreso material se convertía en velo justificativo de las desigualdades de la sociedad contemporánea.

Pero este capítulo es crucial para ir tejiendo un argumento decisivo en el libro: no era la igualdad la idea significativamente densa, en lo político, antes de Rousseau. Para los jesuitas franceses que sirvieron de transmisores de la crítica indígena al modo de vivir europeo, la cuestión clave era las nociones de libertad y de individuo que tanto contrastaban en unas y otras culturas. Los nativos no se explicaban cómo personas *libres* manifestaban pleitesía entre sí, así como se escandalizaban por la codicia, el individualismo, o la carencia de un compromiso moral y de generosidad entre los franceses (en tanto que supuestos miembros de una misma *nación*); no entendían cómo el prestigio y la jerarquía —que ellos conocían en sus sociedades— tenía su manifestación en diferencias materiales tan oprobiosas, en un apartamiento tan oneroso sobre las mujeres y en una

desconsideración hacia los ancianos. A partir de aquí se remacha la intención de la obra: explicar cómo surgieron instituciones como la vida urbana, las jerarquías formales, los cargos hereditarios, el cultivo permanente de plantas y animales, no desde una “sopa primordial” de igualitarismo imaginado y mitificado, sino a través de una diversidad de procesos y arreglos institucionales no necesariamente convergentes y coordinados por principios abstractos aportados por el análisis teórico y lógicamente deducidos.

A partir del capítulo tercero empieza la sucesión de evidencias arqueológicas y etnográficas para reconstruir la historia. En “Descongelando la Edad de Hielo” se recaban noticias de las sociedades del Paleolítico Superior (50.000 al 15.000 a.C.) y su revolución cultural —pareja a la progresiva desaparición del Neanderthal, pero que también empieza a atestiguar con éste—. La proliferación de excavaciones se traslada a una abundante información que ofrece un paisaje cada vez más nítido: no hubo un “edén igualitario” durante miles de años, sino una diversidad de modos culturales en distintas partes del mundo, conforme los grupos se fueron extendiendo detrás de la retirada de los hielos. Desde el 30.000 ya hay pruebas de grandes enterramientos que invitan a pensar en sociedades estratificadas coincidentes con la caza-recolección. Göbekli Tepe (actual Turquía) se erige como un interrogante evolutivo, pues en torno a 9.000, y sin rastros aparentes de agricultura, emerge un centro ceremonial de funcionalidad discutida que requería de coordinación de trabajo a gran escala, dada la magnitud de sus columnas y edificaciones. Como en otras zonas de la Europa oriental, podemos aseverar que algunos de los cazadores-recolectores eran compatibles con congregaciones rituales de gran magnitud, creando monumentos paisajísticos, almacenando grandes cantidades de alimentos no cultivados y tratando a algunos de sus individuos con atributos de lo que posteriormente se asocia con la realeza. Nada de ello evolucionó a sociedades agrícolas urbanas.

La pluma de Graeber viene a aportar luz en forma de referentes etnográficos clásicos, de la primera mitad del siglo XX: los Kwakiutl de la costa Noroeste americana, seguidos por toda una tradición de estudios a partir de Boas; los Crow estudiados por Lowie; los Inuit del Ártico analizados por Mauss y Beuchat o, más recientemente, los Nambikwara (Matto Grosso, Brasil) estudiados por Lévi-Strauss. En todos ellos se repite, a pesar de su variedad, un modelo etnográfico: cazadores-recolectores que alternan soluciones de aprovisionamiento, habitacionales y políticos, e incluso dos estructurales sociales, incluyendo aspectos legales y religiosos. En algunos casos fueron capaces de alternar modos autoritarios y anárquicos. El modelo puede ser aplicado a Stonehenge (Salisbury, Reino Unido, ca. 3000-2000), cuya aristocracia sí pudo coordinar/dirigir la erección de tamaño complejo megalítico, pero no reproducir su estatus durante generaciones. A lo largo de varias centurias sus ejecutores protagonizaron desplazamientos en sus formas de aprovechamiento: de cultivadores de cereales a recolectores de frutos secos, con

cerdos y rebaños. Es decir, podemos pensar en soluciones experimentales duraderas, sin desplazamientos violentos de unos grupos sobre otros. Pero estos referentes no han servido para alterar los esquemas evolutivos lineales, ni para asumir que los asentamientos duraderos no eran necesariamente solidarios con la agricultura estable, o que el forrajeo era compatible con centros ceremoniales, intercambios de bienes de lujo a grandes distancias y personajes de rango. Todo este rastro etnográfico fue diluyéndose con el renacer del materialismo evolucionista que se ocupó de las bandas de cazadores-recolectores a partir de los sesenta y setenta del siglo XX en el saber antropológico. Lo que los autores quieren subrayar con estos casos, que se iluminan mutuamente a pesar de la separación entre sus escenarios espacio-temporales, es que los *Sapiens* tomaban decisiones racionales. Ni estaban imbuidos de modos cognitivos prelógicos, ni estaban sujetos a determinaciones genéticas, ambientales o de leyes culturales, como el pensamiento europeo moderno ha venido asumiendo, en distintas formas. *Sapiens*, desde esta óptica, viene a significar jugar, experimentar y moverse entre posibilidades normativas y morales. Lo que el famoso ensayo de Sahlins sobre las *sociedades opulentas* (forrajeadores africanos como los San-!Kung o los Hadza) no tiene en cuenta es que no fueron limitaciones tecnológicas o constreñimientos ambientales los que explican sus instituciones, sino decisiones conscientes, entre un repertorio de posibilidades no seleccionables. La colonización hizo el resto: el desinterés y holgazanería propios del estado de *naturaleza*, de acuerdo con la noción lockeana de trabajo, era incompatible con la *civilización*, de modo que la “argumentación agrícola” sirvió para justificar el expolio desde Europa hacia el resto de sociedades y territorios (p. 188).

Surge entonces una interrogante que atraviesa el libro, y que se define como objeto específico del capítulo cuarto, “Gente libre, el origen de las culturas y el advenimiento de la propiedad privada”; a saber: cuáles fueron los mecanismos que esclerotizaron la diversidad de soluciones culturales para que los modos jerárquicos se hicieran sólidos y se perpetuaran, haciendo cada vez más irrelevantes los modos no autoritarios. “El verdadero rompecabezas no es cuando aparecieron los jefes, sino más bien cuándo dejó de ser posible reírse de ellos hasta que se fueran” (p. 169). El énfasis se desplaza desde la igualdad a la libertad, en el sentido que apunta E. Leacock respecto a las mujeres montagnais-naskapi (pueblos algonquinos en torno al golfo de Labrador): capacidad de llevar a cabo acciones sociales autónomamente, desobedecer y evitar relaciones de dependencia jerárquica. Ello requiere de una operacionalización nueva para entender cómo el poder es cuestión clave en la historia social: libertad para desobedecer, libertad para trasladarse cuando no se asume un marco normativo y libertad para crear un nuevo código y su institucionalidad.

Las viñetas arqueológicas aportadas en este capítulo —Poverty Point y sus grandes movimientos de tierra en Luisiana, hacia el 1.600 a.C.; Jōmon de Japón, a partir de 14.000

a.C.; las Iglesias de los Gigantes del Mar de Botnia (3.000-2.000 a.C.); o los Calusa de la costa de Florida (1.500 d.C.) — ponen de manifiesto la compatibilidad de distintas formas de forrajeo con recintos monumentales, ciclos centenarios de agregación y desagregación poblacional en aldeas, grandes enterramientos (muchas de estas grandes estructuras eran abandonadas) e incluso, como en el último caso, sistemas de extracción de tributos y jefes-reyes, posiblemente divinizados. Sin embargo, no parece existir la *propiedad*, salvo el sentido religioso aportado ya por Durkheim: *sacra* (p. 200 y ss.), lo que está y debe estar aparte, pues define una relación muy especial hacia determinados objetos, territorios (o partes de ellos), conocimientos y prácticas rituales, por parte de algunos tipos de personas, igualmente especiales. En todos estos casos, el sistema de relaciones implicadas en la propiedad afecta al uso y aprovechamiento y al cuidado respecto a un objeto, pero no implicaba la eliminación de terceros, como sí queda definido en el derecho de propiedad-*dominium* característico del sistema jurídico romano que, aplicado a personas de la *domus*, permite la libre disposición propia del esclavismo. Es esta noción más completa, totalitaria, de propiedad, que implica la exclusión de todos los demás respecto de los usos y aprovechamientos, la que quedó incrustada en las sociedades modernas y se extendió con el capitalismo, ahora desplegada sobre objetos profanos mediante un “individualismo posesivo” que incorpora las funciones del derecho romano de propiedad.

El quinto capítulo, “Hace muchas temporadas” hace notorias aportaciones conceptuales, que tendrán resonancia más adelante. Por una parte, aplica la noción de “área cultural” en la contraposición entre los Yurok californianos y los Kwakiutl de la costa noroeste. Siendo ambas sociedades cazadoras-recolectoras, sin embargo, sus *ethos* culturales eran ciertamente contrastivos. La etnografía de Goldschmidt sobre los Yurok nos devuelve una imagen de sociedades “protestantes”, en el sentido de morigerados, con énfasis en el esfuerzo y el ahorro y la importancia de su trato con el *dentalium*, una forma de “dinero” primitivo, a base de conchas blancas y plumas rojas de pájaros carpinteros. Por su parte, los Kwakiutl recreaban un patrón cultural competitivo y epatante, con sus deslumbrantes festines como espacios agonísticos y de derroche. Sus nociones de “igualdad” por tanto eran ciertamente diferentes: en el norte era aplicada a la competencia entre nobles para crear linajes únicos, mientras que en el sur se aplicaba a una ética que expresaba el deseo de limitar procesos de diferenciación. La pregunta aquí es: si muchos de estos grupos compartían marcos ambientales, cómo es que llegaron a tales procesos de diferenciación cultural. Graber y Wengrow acuden entonces a Mauss, quien ya dejó escrito una noción de cultura como “estructura social de rechazo” (p. 219) entre vecinos. Algo así como la noción de esquizogénesis que Bateson aplicó a los Iatmul, pero no dentro de las relaciones intragrupalas, sino entre comunidades vecinas. Como ya se había definido en el capítulo anterior, sólo a partir del Mesolítico en Eurasia (hacia el 12.000 a.C.) la uniformidad

material precedente fue dando paso a especializaciones culturales, evidentes en formas de cocina, patrones estéticos o ritos funerarios. Estas áreas fueron cada vez más restringidas territorialmente, conforme aparecieron procesos de jerarquización. En todo caso, la aparición de modos estatizantes (de estado) fue limitando los lazos de parentesco y totémicos que unían a distintos grupos humanos en zonas territoriales muy amplias. Se nos ofrece aquí una sorprendente imagen de un mundo “cosmopolita” en el que personas del mismo clan, muy separadas entre sí, podían hablar lenguas muy diferentes (p. 156).

Por otro lado, el capítulo profundiza en las relaciones de servidumbre y el concepto de esclavitud. Cualquier persona interesada en conocer la extraordinaria diversidad de modos de relaciones de dependencia y la dificultad de conceptualización de los seres humanos que caían en esta “muerte social” leerá con provecho este capítulo. Las personas así arrancadas de sus entornos grupales podían acabar como concubinas, como cuidadoras domésticas, realizando tareas oprobiosas o sencillamente devoradas en actos rituales. También podían ser resocializadas como si se tratara de mascotas, con formas especiales de cuidado. Toda esta variedad es compatible con sociedades forrajeadoras y horticultoras con distintos sistemas de aprovisionamiento. Son sociedades “secuestradoras” de personas (según Santos-Granero), cuyo sentido es apropiarse de la energía y la capacidad de otras personas, como si de una caza de seres humanos se tratase. En el caso de los Kwakiutl, por ejemplo, nobles y personas de rango, en una posición jerárquica —que también deriva de *sagrado*— pueden así liberarse de tareas ominosas (como curar y procesar pescado). En definitiva, a juicio de Graeber y Wengrow, mientras que la propiedad y la jerarquía son instituciones que derivan de la relación con lo sagrado, la esclavitud es una “perversión de la crianza, el amor y los cuidados (...) lo que hace un saqueador de esclavos es robar los años de trabajo de cuidados y crianza que ha invertido una sociedad en crear un ser humano capaz de trabajar” (p. 260). En todo caso, no surgió en el seno de sociedades estatales.

“Los Jardines de Adonis. Cómo los pueblos neolíticos evitaron la agricultura” expone interrelaciones arriesgadas entre el surgimiento de la agricultura y el papel de las mujeres. En este capítulo cobra cuerpo el concepto “agricultura lúdica” (p. 308) —cuya expresión ritual eran los jardines de Adonis de la Atenas clásica, en que se plantaban tiestos en verano sin una utilidad provechosa—. Esto es, una práctica de experimentación paulatina, en cierto modo lúdica y no revolucionaria, que, por ejemplo, en el Creciente Fértil, se prolongó entre el 10.000 y el 7.000 a. C. Se trataba del inicio del cultivo de ciertas plantas y animales, con un carácter complementario respecto a la caza y la recolección y mediante estrategias espacio-temporales alternantes. El entorno eran llanuras de inundación en zonas pantanosas y valles fluviales, donde vallar terrenos no tiene sentido, pero sí la coordinación de tareas y mecanismos de control político. Frente a interpretaciones como las de Harari y Diamond, fueron estrategias deliberadas, en las

que se debe focalizar el papel de mujeres como “científicas”: observan, experimentan, imaginan y acometen nuevos aprovechamientos alimentarios, medicinales, textiles y otros usos de artesanías derivadas, que las prepararían para conocimientos matemáticos y geométricos. Estas correlaciones, más bien especulativas, se enmarcan en una “ecología del cuidado”, entendible desde las nociones de domesticación horticultura y jardinería doméstica (*Jardines de Adonis*) antes que desde la agroganadería colonizadora. El barro se convirtió en el elemento culturalmente mediador, siendo usado para figurillas, fichas, adobe..., y adquiriendo significados trascendentes vinculados con la transición a la vida. Este marco cultural les sirve para rescatar la teoría de M. Gimbutas (años 60-70 del siglo XX) sobre el tránsito de sociedades “matriarcales” hacia otras patriarcales de ganaderos belicosos en Europa del Este y Próximo Oriente (entre el 7.000 y el 3.500 a.C.). El modelo matriarcal de Gimbutas era caracterizado por asambleas de mujeres que toman decisiones, equilibrio de poderes respecto a los hombres, papel dominante de figuras femeninas como ¿diosas?, ritos específicos asociados y veneración de las ancianas, y se repite en sociedades históricas como los Hopi, los Zuñi y los Wyandot, en América. En la línea interpretativa del libro, el patrón urbanístico neolítico de Çatalhöyük en Turquía (modelo de casas homogéneas, centrado en unidades familiares y sin restos monumentales de jerarquías), representativo de este patrón cultural, contrasta *esquizogenéticamente* con el de Göbekli Tepe, basado en monumentos de piedra que rinden culto a animales salvajes, de una sociedad esteparia y de zonas altas que bordean los valles y pantanos.

La ecología del cuidado del modelo lúdico es el nodo del capítulo séptimo, “Ecología de la Libertad”. Se ofrece un mapa (p. 317) de los centros nucleares del cultivo agroganadero que sirve para dismantelar la teoría convencional que vincula la agricultura con grandes imperios, pues entre 15 y 20 de estos centros primordiales se sitúan en marcos no estatales. En algunos de éstos estaba presente la distribución de lotes para labores agrarias, que repartían derechos de uso de carácter rotatorio, en un modelo comunalista, a lo Ostrom, y que permite no vincular necesariamente la agricultura a la propiedad privada. En la línea interpretativa ya presentada, la *ecología de la libertad*, término de Bookchin, hace referencia a la capacidad de las comunidades humanas de usar libremente las posibilidades de cultivo, combinándolas con las de forrajeo, menos exigente desde el punto de vista logístico (p.323). La ecología posterior a los deshielos era muy *productiva* y la conformación de paisajes que requiere una agricultura colonizadora del territorio era poco atractiva y no siempre posible, por lo que debemos imaginarnos ese proceso, prolongado, como un “entrar y salir libremente de la agricultura” (p.324). Es más, en Europa Central, las primeras aventuras agrarias terminaron en crisis demográficas profundas. Y la Amazonía distaba de ser una jungla densa deshabitada, en un horizonte naturocultural muy antiguo: más bien, nos encontramos un patrón alternante de

forrajeo con algunos cultivos, con jefes y estructuras monumentales. Si nos desplazamos al Creciente Fértil, Meso/Norteamérica o China, sólo en períodos más recientes, ya en el Holoceno, una agricultura *seria* y especializada se extendió para hacerse definitiva.

Los dos capítulos siguientes están dedicados a las ciudades. En “Ciudades imaginarias” se defiende la gran variabilidad formal de los primeros asentamientos urbanos, en torno al 6.000 a.C., sin estar atados a estados ni a burocracias formales, sino más tarde, tanto en Mesopotamia, como en el valle del Indo, Europa Oriental o China. Estas entidades, que podían acoger entre centenares y miles de personas, se alimentaban de caza y recolección, también marina y fluvial, horticultura y agricultura temporal, con una escasa huella en el hinterland, habitualmente zonas limosas, inundables, una vez que se han estabilizado los hielos en el Holoceno. La arqueología viene constatando tráficos comerciales de gran alcance de algunos bienes, ausencia de amurallamientos, acrópolis o edificios palaciegos. Hay estructuras circulares que se interpretan como espacios políticos de toma colectiva de decisiones, ajuares domésticos uniformes y abundante alfarería con un sentido lúdico-estético y figurillas femeninas. Todo ello, que los autores identifican con un *ethos* igualitario, fue desapareciendo hacia el cuarto milenio a. C.

En Mesopotamia, el caso de Uruk se usa para explicar cómo incluso en época dinástica, a partir del 2.500 a.C., permanecen huellas de aquellas inveteradas instituciones “democráticas”: asambleas participativas, documentadas hasta dentro del primer milenio. Las sociedades jerárquicas, estratificadas, con competiciones y banquetes y resistentes a la transmisión escrita constituían su margen geo-cultural, manteniendo, de nuevo, una relación *esquizogénica*. De modo que, desde el 3.000 a.C., “las aristocracias, y tal vez la propia monarquía, surgieron por oposición a las igualitarias ciudades de las llanuras mesopotámicas” (p. 387). El capítulo da también cuenta de arreglos culturales en los que sistemas jerárquicos se combinan con modos de decisión política con el poder distribuido, como en el Valle del Indo o el sistema Seka de la Isla de Bali, donde se constata agricultura de irrigación pero no estructuras imperiales (p. 396). En China, en el Neolítico Tardío (ca. 2.000 a.C.) se documenta arqueológicamente en torno al río Tuwei la primera rebelión política en una sociedad urbana: un sistema organizado en clases jerárquicamente conformadas es sustituido violentamente por un modelo socio-político que seguiría el *ethos* igualitario entre dos y tres siglos (p. 404), poniendo de manifiesto que no hay autopistas evolutivas en un único sentido en la historia social.

El capítulo nueve se dedica a la realidad urbana en América, siendo Teotihuacán el objeto de análisis principal. “Oculta a plena vista” es un título que viene a reclamar metafóricamente la ceguera historiográfica y arqueológica ante una deslumbrante realidad urbana (100 a.C.-600 d. C.). Una colosal hazaña de ingeniería civil para dominar cursos fluviales y construir pirámides y túmulos elevados, entre grandes espacios urbanizados, todo enmarcado en una trama ortogonal, recordando las utopías cívicas mediterráneas

y europeas. Una fabulosa movilización de trabajo humano, en una zona de márgenes pantanosos ¡y sin animales de trabajo ni uso del metal! (p. 417). Conviven sacrificios rituales humanos (niños, extranjeros) con ausencia de huellas arqueológicas de poder (palacios, ajuares, hazañas militares, barrios elitistas de competitivas aristocracias buscando el socaire de monarquías descollantes). Y con un programa urbano constituido por viviendas uniformes, de muy buena calidad, con ajuares de distintos grupos sociales y étnicos, con restos de una dieta rica y variada y zonas comunes y murales brillantemente decorados en edificios de “apartamentos”. También se puede apreciar una evolución de un sistema incipientemente monárquico a otro ciudadano, similar al “republicanismo” de las primeras ciudades mesopotámicas y de Ucrania. Todo ello, de nuevo, se refleja contrastivamente respecto a los modos aristocráticos tolteca u olmeca, así como al conspicuo imperialismo de los Azteca. La confrontación, llevada al plano bélico, entre la “república” de Tlaxcala (que terminó pactando con los hombres de Cortés) y el Imperio Azteca, me trasladó a la oposición narrada de parte por Herodoto entre las *poleis* helenas (tanto las de las islas como de la costa de Asia Menor) y el imperio persa, veinte siglos antes.

Si hasta el momento se han tratado, en distintos marcos geoculturales, la agricultura y su coexistencia con sistemas de aprovechamiento de forrajeo, la urbanización y su convivencia con modos de vida jerárquicos e igualitarios, el capítulo décimo, “¿Por qué el estado no tiene origen?”, está dedicado al proceso de *estatización*. Hay un apartado dedicado al caso andino y mesoamericano, además de unos apuntes sobre los Natchez —Misisipi, siglo XVIII— y otro al caso egipcio. La visión tradicional sobre los orígenes del estado está viciada, pues busca en realidad los orígenes de un modo particular, el estado nacional moderno europeo. Lo que se propone es un esquema teórico a partir de tres fuentes de poder: sobre el territorio, sobre las personas y sobre la información, que pueden tener orígenes diferentes y que, es lo más usual en los orígenes de la estatización, no tienen por qué ser solidarios entre sí ni reforzarse mutuamente. Es decir, en toda la secuencia histórica primitiva, en sus distintos marcos cronológicos, no se atestigua simultáneamente la trilogía sobre la que sostiene la *estatidad* moderna: violencia (soberanía territorial); burocracia (control de la información) y la competencia entre personalidades carismáticas (liderazgo monárquico)². El caso azteca es el de una aristocracia militarmente expansiva que logra establecer una burocracia y una soberanía, que implicaba una religión con sacrificios humanos; el inca, una teocracia controlada por una familia, que logra la soberanía territorial mediante burocracia para obtener tributos y trabajo (aunque los *ayllus* siempre conservaron cierta autonomía); el referente maya es

2. Esta secuencia se ha presentado evolutivamente de burocracia → soberanía → carisma. Pero en los referentes históricos planteados se evidencia una alteración de la posición de los componentes, sin que sea necesaria la presencia de los tres, por lo que no es aceptable una secuencia teleológica a priori.

el de una soberanía distribuida en aldeas locales, sustraída a una casa real poderosa en declive, sin aparato burocrático. En otros contextos, durante 5000 años de formación del estado se producen formas políticas diversas, como confederaciones tribales, sociedades segmentarias o anficionías, más tenues y flexibles que las imaginadas por los teóricos a base de un poder centralizado y realmente soberano sobre el territorio y las personas. Y apreciar esto requiere dejar de percibir el pasado buscando apoyos documentales en fenómenos pretéritos, como si fuesen estados embrionarios de modelos políticos modernos occidentales —una suerte de *aposteriorismo* teleológico, reificador, que se manifiesta en la nomenclatura de períodos “pre-” clásicos, intermedios, etc., entendidos como estadios desorganizados, caóticos o en situación crítica, por la mera ausencia de poderes estatales bien definidos y asentados—. Además, con estos esquemas teleológicos, referentes como los Olmeca, Chavín de Huantar o Natchez son difícilmente clasificables (p. 472 y ss.).

El caso de Egipto permite elucidar una novedosa teoría que vincula la instauración del poder real con el cuidado (relaciones de afecto y culto personal) en el ámbito funerario, iluminando una teoría alternativa sobre el surgimiento de la burocracia. Las sociedades nilóticas predinásticas (4.000-3.000 a. C.) irrumpen en la historia mediante enterramientos rituales de monarcas con sus cohortes completas de sirvientes y cortesanos. El cuerpo real es un monumento, cuya momificación se expresa territorialmente en unas tumbas reales que construyen el paisaje socialmente significativo. Esta cultura se expande, más allá del núcleo faraónico, entre la aristocracia cortesana, y de aquí a las familias campesinas. Los primeros cultivos de cereal panificable y convertible en cerveza parecen tener también un significado ritual, pues son alimentos cuya misión originaria es la satisfacción de las necesidades de reyes y aristócratas, ya muertos. Será este el modelo socio-alimentario, originariamente circunscritas a cortes reales y ámbitos rituales, que servirá de patrón a familias campesinas (como la chicha a partir del maíz y la papa lo fueron en el caso de formación de la dinastía del Sapa Inca). En ambos casos, la magnitud de las obras públicas y los miles de trabajadores necesarios para erigirlas facilitó la extensión social de esas formas de alimentación. Así se construyeron las pirámides: “convirtiendo súbditos en máquinas sociales”³ (p. 500) y así este tipo de estado: una combinación de violencia excepcional —incluyendo un holocausto humano—, constitución de una máquina social, ambas formalmente dedicadas a la devoción y el culto a la figura del monarca, complementado con banquetes ceremoniales, de la cúspide a las bases sociales, característicos de los modos de redistribución jerárquica. La burocracia no surgió, por

3. Se afirma que fue en el adiestramiento de los súbditos en barcos de guerra al servicio real el precedente de la organización del trabajo para la construcción, y no he podido evitar el referente paralelo que presenta M. Rediker respecto al trabajo de la marinería, en condiciones vitales deplorables, en las flotas de la marina mercante y de guerra como precedente del trabajo en cadena industrial en los países septentrionales europeos, entre los siglos XVII y XVIII.

tanto, ni en Los Andes ni en el Nilo ni en China, para coordinar tareas de irrigación a gran escala, sino para un servicio ritual de dimensiones originariamente reducidas y sin aplicaciones prácticas. Esta visión es compatible con el concepto de *estado estacional* de Scott, efectivo realmente solamente para determinados períodos o funciones, como lo fue la agricultura durante siglos e incluso milenios, sin que logran imponerse, ni el uno ni la otra, como instituciones marco durante fases históricas amplias. En esos períodos, mediante obras públicas y rituales, el estado pugnaba por proyectar su poder tanto terrenal como cósmico.

Si saltamos a otros registros arqueológicos, por ejemplo, a Siria o a Tell-el-Obeid (Kurdistán iraquí) (entre el 6.000 y el 5.000 a.C.), nos encontramos que las primeras huellas de administración son las denominadas *burocracias de aldea*, sin conexión con grandes concentraciones de poder y al servicio de la organización de relaciones sociales y económicas de pequeñas comunidades, como los *ayllus* andinos, antes de ser integrados en el sistema inca. Aquí, el sistema de contabilidad se orientaba a fortalecer relaciones no jerárquicas, cancelando deudas de trabajo cada cierto tiempo. Estos apuntes permiten extraer una conclusión angustiosa sobre la burocracia, extensible al dinero: instaura mecanismos de cálculo, que terminan aplicándose, en un contexto diferente, a relaciones y obligaciones impersonales y de dominación, aplicables tanto a personas como a cosas (p. 522), un tema ya tratado por Graeber en *En deuda*. Rescato esta demoledora cita, en la que podemos adivinar la pluma de Graeber: “lo que el dinero es a las promesas es la burocracia estatal al principio del cuidado: en ambos casos hallamos uno de los más fundamentales sillares de la vida social, corrompido por la confluencia de matemáticas y violencia” (p. 524-525). Por el contrario, las burocracias en pequeñas comunidades permiten pensar en horizontes culturales con organización administrativa, pero sin jerarquía, al amparo de un *ethos*, al que los autores proponen el término, resignificado, de *civilización* (p. 531), inspirado en Mauss: cooperación social, ayuda mutua, pactos de hospitalidad, asambleas ciudadanas e incluso relaciones de intercambio comercial a gran escala. El referente histórico preferido aquí es el horizonte cultural minoico (p. 533), en la isla mediterránea de Creta y su área de influencia, donde no hay evidencias de un estado jerárquico, pero sí del papel política, social y religiosamente preponderante de la mujer, expresado en su cultura visual: cerámicas, cultura textil, pinturas parietales, figurillas, etc. No hay realeza, sino mujeres entronizadas como sacerdotisas; juegos, en lugar de competencias bélicas como sucede en otras partes del Egeo. Si bien, como queda expuesto, el androcentrismo de la arqueología decimonónica y de gran parte del siglo XX no fue capaz de atinar a interpretaciones más arriesgadas de estos restos materiales y culturales, también lo es que el cuadro final de la Creta de Wengrow y Graeber adolece de cierta reificación por la vía de la idealización y la tipificación contrastiva respecto a las sociedades guerreras.

El capítulo undécimo, “Completar el círculo”, tiene un papel estratégico en la arquitectura del libro. En primer lugar, porque retoma la importancia de la crítica indígena a los modos sociales y códigos culturales europeos, durante el setecientos; en segundo lugar, porque a partir de la exposición de distintas experiencias “civilizatorias” desde la Cuenca del Misisipi hasta los Grandes Lagos, en la vertiente oriental de la Isla de la Tortuga (Norteamérica), se expresa una idea capital para el proyecto teórico-político de la obra. El caso americano es extremadamente importante para quien quiera conocer cómo se produjeron procesos culturales, al margen del área Eurasia-Norte de África, muy conectada desde hace milenios. Las sociedades ibéricas primero, y del norte europeo después, iniciaron un proceso de colonización a partir del siglo XV, de modo que, al menos hasta los siglos XVI-XVII, sí hay material en América para establecer comparaciones entre territorios con dinámicas relativamente independientes. Así, la cultura misisipiana, a partir del núcleo de Cahokia (Ohio) (1.050-1.350), estudiada por E. Tooker, logró extender las redes de una organización clánica de mitades simbólicas para intercambiar bienes y pactos de hospitalidad, a pesar del marasmo de lenguas diferentes. No se desarrolló una economía de base cerealista, a pesar de tener todas las condiciones ecológicas a favor, ni las estructuras de control político que se le esperan. Sus actividades lúdicas, expresiones artísticas, así como el dominio de conocimientos esotéricos, en particular los que servían para contemplar el cielo, eran muy destacados, como sus túmulos de tierra a gran escala. Entre 1.000-1.400 se desarrolló un centro de poder centralizado sobre un sistema de ciudades, con jerarquías sociales pronunciadas, basada en la ética de juegos competitivos y guerra. Pero colapsó y desapareció sin dejar huella en la memoria cultural misisipiana (p. 573), tras la huida de sus pobladores, como en el caso maya clásico. Cahokia fue sustituida por una serie de jefaturas, con sus casas de consejo comunales, no como consecuencia del proceso colonial, sino como dinámica endógena. Para Graeber y Wengrow este es el clima social para la irrupción de consejos deliberativos, consumo de café y tabaco en pipa, y para el desarrollo del placer del conversar, que podría haber servido como precedente de los cafés parisinos (p. 580). Y este es el clima que permite entender por qué Kondiaronk tuvo tanto éxito como polemista en sus paseos por París, estimulando la crítica ilustrada.

La aventura histórica de las sociedades de la vertiente oriental de América del Norte pone de manifiesto, de ahí su importancia como referente comparativo, que las sociedades forrajeadoras no tenían por qué organizarse en bandas; que la agricultura no requiere para su puesta en marcha la propiedad privada, como tampoco es ineluctable la aparición del estado: puede surgir, como en Cahokia, pero desapareció, porque distintos grupos se desembarazaron de él, como un acto político deliberado, resultado de una crítica social endógena, que pudo llegar a Europa a principios del s. XVIII, ya había jugado su papel en tierras americanas, para la constitución de la denominada “Liga de las Cinco Naciones”

o “Iroquesa”, algunos siglos antes. Para los autores, esto fue el resultado consciente de la reivindicación de las tres formas de libertad que consideran políticamente significativas: de movimiento, de desobediencia ante un poder no aceptado y de reconstruir lazos sociales.

REFLEXIONES FINALES

El capítulo de conclusiones es un tanto desconcertante. Se esperaría de él una síntesis conceptual y de argumentaciones, que ayude a asimilar la abrumadora presencia de datos históricos, arqueológicos y etnográficos. Y hace esto, pero sólo en parte. Por ejemplo, en la p. 621 se ofrece un cuadro sobre la tipología de modos de estado, con sus referentes, de acuerdo con las tres fuentes de poder usadas —soberanía, burocracia, competencia entre élites—; como también retoma las nociones conectadas de derechos de propiedad y violencia personal y esclavitud a continuación, haciendo una sorprendente comparación entre los Wyandot y el Imperio Romano, cuyo modelo prevaleció en Occidente. O en el momento en que es concluido que no hay relación necesaria entre la magnitud de la escala socio-territorial de una sociedad y la jerarquización, pues a lo largo de la obra nos han puesto sucesivos ejemplos *a contrario sensu* (p. 631): grupos pequeños y sin realidades urbanas ni de agricultura permanente han dado lugar a estructuras jerárquicas y viceversa, como el caso de sistemas asamblearios, anfictionías, redes de hospitalidad, viviendas y modos habitacionales no jerárquicos, redes de intercambio, expresiones artísticas, sistemas rituales... Sólo con el paso de siglos, muchos siglos, se abrieron paso entornos urbanos y sus jerarquías, expresadas en zonas palaciegas y templos, que acabaron concentrando el poder.

Pero también es un espacio para abrir reflexiones sugerentes que no han tenido un desarrollo previo en el libro, como la relación entre la guerra, la agricultura, la estatización y la pérdida de libertades, suficientemente complejas para haber tenido un apartado propio. O como la reflexión sobre la tecnología y el cambio social, no a partir de cambios revolucionarios, sino como consecuencia de la acumulación silenciosa de recetas prácticas, que se transmitieron más en contextos lúdicos, rituales, festivos o dramáticos, en distintos campos (agricultura, metalurgia, minería, cerámica, artesanías textiles), en algunos de los cuales el papel de las mujeres fue clave. Valga también la anotación sobre la relación entre las cortes reales y el acogimiento de personas *especiales* (tullidos, deformes, viudas, huérfanos, desviados), a partir de los trabajos de F. Steiner, para comprender la conexión entre las prácticas de cuidado y relaciones de hospitalidad (de reyes, aristócratas, pero también de dioses) y la aparición de instituciones basadas en el dominio, la violencia y la desigualdad. Se trata de aportes que vienen a ayudar a comprender las argumentaciones previas, más, un material que viene a lubricar el resto del libro, en un lugar inesperado.

El sentido común sobre la historia y las sociedades viene permeado desde hace dos siglos al menos por dos ideas fuerza, aparentemente contradictorias: una visión evolutiva progresista y eurocéntrica, por una parte; y, simultáneamente, la idea de que las *culturas* (como metonimia de sociedades) son sistemas homogéneos, únicos e incluso, hasta cierto punto, inconmensurables (Lilti, 2023). Entiendo que los autores han demolido la primera, pero de modo implícito vienen a recaer en la segunda. Es decir: remachan los clavos del ataúd de los planteamientos evolucionistas propios del materialismo antropológico de los sesenta y setenta, si bien no renuncian a visiones comparativas de largo alcance y estructurales con ayuda de disciplinas afines. Pero al mismo tiempo, asumen una perspectiva idiosincrática de la cultura, propia del *culturalismo*, si bien buscan resortes explicativos en factores políticos, sociales, ideológicos, rituales..., lo que separa al libro de toda la deriva fenomenológica de la antropología contemporánea.

Lo más significativo es el propósito de denuncia que ha atravesado la obra: cuestionar los mitos modernos (evolucionismo, eurocentrismo) mediante la exposición de un puzle de experiencias humanas, en su diversidad de escalas espacio-temporales, que ayudan a derrocar los principios de necesidad, progreso y unilinealidad, rescatando, a través de callejones menos conocidos y procesos que acabaron en vía muerta (abandonados), su valor de referencia para ilustrar la empresa fundamental: “tratar de la libertad” (p. 258). Otorgando atención a estos procesos (sociedades en su devenir histórico) nos alertan sobre la existencia de otros modos de existencia en los que no se vincularon de forma solidaria la agricultura, la jerarquía, la esclavitud y los estados con sus ejércitos y sus burocracias. Esas otras experiencias humanas nos deben alentar a abandonar la percepción del pasado mediante la falacia del *aposteriorismo* y a investigar arqueológica, historiográfica y etnográficamente para descubrir *nuevas* instituciones: burocracias en pequeños asentamientos, consejos de barrio en marcos urbanos, sistemas de cultivo no permanentes y no asociados al dominio sobre personas ni a relaciones excluyentes de propiedad y a modelos de convivencia donde las mujeres tenían más capacidad de soberanía. En estos modos, las personas no tendrían que ser más iguales, pero sí más libres, y hay un empeño de los “Davides” en alertarnos de salir de las trampas ideológicas, típicamente modernas, de la igualdad —pues queda velado su significado: ¿poder, riqueza, oportunidades?; no sabemos el peso que tienen las dinámicas de individualismo y colectivismo y la igualdad jurídica o formal no evita profundas desigualdades.

Al inicio de la obra no podíamos sospechar que terminaríamos estableciendo una conexión entre la noción de cultura que expresan *El amanecer de todo* y *La invención de la cultura*, de Roy Wagner. Para éste la cultura es un proceso en estado permanente de acomodamiento por medio de las acciones de las personas, una “actualización inventiva” (pura virtualidad), que se va constituyendo a cada paso en el hacer, pensar, creer y sentir de los actores sociales. Todo ser humano es un *antropólogo*, en tanto que

tiene que relacionarse con la cultura que crea y habita contextualmente. A lo largo de *El amanecer de todo* se filtra un rechazo a cualquier explicación de la cultura a partir de principios históricos, ecológicos, o cualquier otra forma de *necesidad* objetiva. Son los seres humanos y sus arreglos los que constituyen los contextos que permiten vivir entre convenciones culturales, con un hecho histórico de ruptura decisivo: para Graeber y Wengrow los humanos de la modernidad parecen haber perdido esa capacidad, quedándose atrapados en sociedades jerárquicas y que se autoperciben como el punto final de un proceso histórico hipermaduro. A diferencia de nuestros antecesores, que eran muchos más imaginativos y se tomaban en serio la condición virtual de la cultura, sometida a un proceso inmanente de *invención* —descubrir— continuo, la Europa en la Ilustración ha ido troquelando un nuevo modo de pensar, que se ha universalizado. Este modo nos insta a aquietarnos bajo el peso de un *statu quo* asumido como resultado de leyes históricas determinantes. Desde mi punto de vista, se trataría de llevar el horizonte político de un modelo republicano anárquico al pasado, para a partir de esa conciencia histórica poder constituir de un modo alternativo el futuro. Si queremos hacer propia la dualidad *invención/convención* de Wagner para comprender el papel de la cultura, se trataría de recuperar la capacidad inventiva, con esos modos de referencia que nos ofrece tanto la arqueología como la etnografía, y desestabilizar las convenciones que nos constituyen en nuestros modos de convivencia actuales, unas convenciones que han disfrutado ilegítimamente de relatos de legitimación —los labrados por la filosofía política, las ciencias sociales y el pensamiento social en general, especialmente a partir de la Ilustración— incompletos, ilusorios, cuando no sencillamente falsos.

Malinowski proclamaba que la Antropología no tendría que conformarse con estudiar las culturas *primitivas*, sino que debía aspirar también “al estudio de nuestra propia mentalidad en la distante perspectiva que nos presenta el hombre en la edad de piedra (...) orientando el interés “a nuestras propias instituciones, creencias y costumbres” (1994:170). Tres décadas más tarde, Roy Wagner afirmaba que “vale la pena estudiar otras culturas, porque toda comprensión de otra cultura es un experimento con la propia” (2019:84). Así, la antropología “al convertir lo extraño en algo familiar siempre hace de lo familiar algo un poco extraño. Y cuanto más familiar se vuelve lo extraño, más extraño resultará lo familiar” (Wagner, 2019:81).

Por tanto, podemos concluir que un objetivo clave de la obra es invitarnos a desaprender, tanto por parte de nosotros en relación con nuestros modos de vida, como por parte de los especialistas que han imaginado determinados esquemas teóricos que poseen el carácter de mitos que legitiman un estado de cosas cada vez más incómodo, por no decir insoportable. Y he aquí el papel que Wengrow y Graber quieren asignarles a sus disciplinas: que nos den acceso no solo al devenir (la procesualidad de los sistemas sociales), sino al deber ser (un proyecto intelectual y político deseable), “un relato más

esperanzador e interesante” (p. 14) sobre la humanidad en su conjunto. Claro que asumir esto nos pone sobre el espejo de nuestra propia capacidad de inventar: no hay un único modelo político deseable, sino varios.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Graeber, David (2013) *En deuda. Una historia alternativa de la economía*. Barcelona: Ariel.

Graeber, David y Wengrow, David (2022). *El amanecer de todo. Una nueva historia de la humanidad*. Barcelona: Editorial Ariel (841 págs.)

Lilti, Antoine (2023) *La herencia de la ilustración. Ambivalencias de la modernidad*. Barcelona: Gedisa.

Malinowski, Bronislaw (1994) [1948] “El mito en psicología primitiva”. En *Magia, Ciencia, Religión*. Barcelona: Ariel, p. 103-173.

Rediker, Markus (2019) *Entre el deber y el motín. Lucha de clases en mar abierto*. Valencia: Antipersona.

Wagner, Roy (2019) [1975] *La invención de la cultura*. Madrid: Nola Editores.

LES MUSÉES ET LES ARTS POPULAIRES EN ANDALOUSIE: PARCOURS ET PARADOXES DU «POPULAIRE»¹

MUSEUMS AND POPULAR ARTS OF ANDALUSIA: WAYS AND PARADOXES OF “THE POPULAR”

José Antonio González Alcantud
Université de Grenade

RESUME

Devant un public francophone, à l'origine de ce texte issu d'un colloque au MUCEM de Marseille, il est difficile d'expliquer la différence entre “tradition” et “populaire” dans la muséographie ethnologique de l'Andalousie. L'auteur compare les traditions française et marocaine de la muséologie anthropologique afin d'éclairer l'évolution récente de certains musées que l'on peut qualifier d'“ethnologiques” dans la région andalouse. Cette problématique s'appuie sur l'idée de “frontière imaginaire”. Chemin faisant, d'autres concepts adjacents tels que la mémoire sociale, l'artisanat, la transition politique, etc. nous aident à comprendre la singularité muséologique de l'Andalousie.

Mots-clé: Populaire; Tradition; Andalousie; Expositions; Musées de société; Régionalisme.

ABSTRACT

In front of a French-speaking audience, the origin of this text, the result of a conference at the MUCEM in Marseille, it is difficult to explain the difference between “tradition” and “popular” in the ethnological museography of Andalusia. The author confronts the French and Moroccan tradition on anthropological museology, in order to shed light

1. Communication dans le Musée des civilisations d'Europe et de la Méditerranée (Mucem), Marseille, le 18 décembre 2018. Je suis remercié au professeur Bernadette Dufrêne pour l'invitation.

on the recent evolution of some museums that can be classified as “ethnological” in the Andalusian region. A problem that places us in the idea of “imaginary frontier”. Along the way, other adjacent concepts such as social memory, crafts, political transition, etc. come to help in the understanding of the museological singularity of Andalusia.

Keywords: Popular; Tradition; Andalusia; Exhibitions; Society; Museums; Regionalism.

À la mémoire *des Professeurs*

Yannick Geffroy et Martine Segalen, amis

Au moment que j’ai découvert la muséologie de Georges-Henri Rivière (Segalen, 2020) dans un séjour de recherche dans le disparu Musée national des arts et traditions populaires (ATP), au Bois de Boulogne, de Paris, à la fin des années quatre-vingt, je suis touché par la puissance de la muséographie ethnographique française au domaine de l’ethnologie. Je suis frappé par l’expérience à l’époque, parce que j’encontre dans une institution très puissance, avec un centre de recherche associée, en comparution avec l’absence d’une ethnologie /muséologique semblable dans l’Espagne, et en particulier dans l’Andalousie. Les effets du franquisme encore, ou mieux pour un certain retard historique des courants de la pensée anthropologique européenne, sont visibles. Cependant, plusieurs décades après –trente ans– je retourne sur la question, devant les ruines du même musée, après de visiter la nouvelle Fondation Vuitton, accompagné par l’ancienne directrice de l’ATP, le professeur Martine Segalen. La fondation a été bâties à côte de de l’ancien ATP, fermé et démoli. Nous, Martine et moi, sommes réflexives, pas de nostalgiques.

J’encontre, par exemple, autres explications à l’absence de la muséographie ethnologique andalou plus liés aux particularités locales. Pas possible juger la question seulement au retard, la question devienne plus compliquée, et elle affecte aux concepts culturels mêmes, et au modèle muséographique lié à l’esprit du lieu. Toutes autres explications qu’elles sont donnés pour cultures diverses et ses muséographies sont inutiles ici (Chevallier, 2017). Pas de modèle. Nous devons chercher l’herméneutique singulière, andalou dans ce cas. L’unique comparassions possible, je pense, est avec le Maroc, en raison de l’horizon culturel partagé dans l’histoire.

LE POPULAIRE ET LE TRADITIONEL DANS L’ANDALOUSIE

Il est une opinion commune très élargi entre les anthropologues espagnoles, regarder la péninsule ibérique divisé par deux grandes régions dès point de vue des cultures

appelées « populaires ». L'une, représentée par la Castille surtout, centre péninsulaire avec irradiation vers le Nord, c'est-à-dire la Galice, la corniche atlantique et le Pays Basque, aire liée au concept de « tradition ». L'autre, l'Andalousie, irradié vers le Levant (Pays Valencien), plus connectée avec l'idée du « populaire ». C'est une distinction très grossière mais utilitaire pour donner une interprétation grosso modo et en détail sur la réception de la muséologie.

Le premier mouvement andalou de récupération vraiment du « populaire » c'est la société *El Folk-lore andaluz*, fondé par un groupe d'intellectuels sévillans, entête par le folkloriste Antonio Machado y Álvarez –père du poète Antonio Machado–, lequel signé ses articles avec le pseudonyme *Démofilo*, c'est-à-dire « l'amant du peuple ». Cette société a fonctionné dans la décennie des 80 du XIX siècle à la ville de Séville et leurs alentours. La société a formé partie du mouvement folkloriste international de l'époque (Folk-lore, 1991). Ceci est connu que Antonio Machado y Álvarez avait dans l'étude des chantes *flamencos* l'une de leurs principaux appuis idéologiques à sa notion du « populaire ». Dans l'introduction à la collecte des *cantes flamencos* qu'il a recueilli sur terrain, mais uniquement dès point de vue des lettres, et non de la musique, Machado y Álvarez déclare que « l'amour que nous avons vers notre peuple et le désir que la littérature et la poésie, briquant antiques moules du conventionnalisme étroit et artificiel, se levée à la catégorie de science et s'inspire dans la grandeur et les nouveaux idéales offrir aujourd'hui à l'art » (Machado, 1975: 23).

Federico García Lorca, le fameux poète et martyr de la guerre civile, a aimé selon propre confession la culture populaire andalouse, et aussi l'arabe, la nègre et la tzigane à la fois, comme substrat de celle-là. Il a dit celui dans un entretien journalistique avec l'idéologue « andalousiste » et arabisant Rodolfo Gil Benumeya. Celui appellera Lorca « le calife en ton mineur ». Quand Benumeya a interviewé le poète de Grenade en 1931, dans revue *Gaceta Literaria*, ils empruntaient ensemble le même chemin, transportant les concepts vers leur terrain commun : « C'est le premier matin de Garcia Lorca, toujours niché dans sa peau d'un homme méditerranéen somnolent, García Lorca l'Africaine enveloppée dans des vêtements comme un prophète » (Benumeya, 1998: 32). Grâce à cette empathie envers les Arabes, García Lorca a été très bien accueilli après sa morte dans le monde musulman (El Gamoun, 1995: 61). La projection de son travail sur les poètes et les écrivains arabes a acquis une forte composante crépusculaire, activant la nostalgie mythique d'al Andalus (Montávez, 1992: 196-219). Il faut ajouter que le mythe de sa vie et morte a transformé le poète en un vaincu, comme les Morisques du XVIème siècle, c'est-à-dire dans un martyr d'une guerre du XXème siècle. Cependant, la réalité est que García Lorca non est un prolétaire, comme au contraire a été le poète communiste Miguel Hernández, sinon un membre de plein droit de la bourgeoisie rural andalouse, qui a aime « le populaire. »

D'autre côté, Picasso, andalou comme Lorca, a été nourri dans son imaginaire et pratiques artistiques par la céramique populaire, par les courses des taureaux, par l'art ibérique protohistorique, par le Baroque, etc. C'est-à-dire pour les influences populaires de sa région d'origine, l'Andalousie. La liaison entre Picasso et le Sud a devenu objet de plusieurs événements surtout muséographiques (Lebrero, 2018). Dans certaine manière a devenu un topique picassien.

L'autre question, moins connu c'est que Picasso à conséquence de cette sensibilité méridionale a développé un anti-orientalisme évident. Picasso libera aux femmes du harem, au présenter elles-mêmes avec toute la nudité, à la fois comme dévoilées et déshabillées (Juilliart, 2016). Picasso a restitué à la femme à sa plénitude, démasquant la quincaillerie orientalisant d'avant, dès Delacroix à Matisse (Djebar, 2002). Quand lui peindre le célèbre tableau *Femmes d'Alger* il a été visité par son ami et marchande d'art Daniel-Henry Kahnweiler il avait une intéressante conversation avec lui en face le tableau, au cours de laquelle Picasso fait ostentation de son intuition synthétisée dans la célèbre phrase : « Je ne cherche pas, je trouve » (Kahnweiler, 1991). Roland Penrose a également raconté la scène en première personne, soulignant en premier lieu l'obsession de Picasso, qu'il avait à cette époque pour le tableau *Les Femmes d'Alger dans son appartement* d'Eugène Delacroix. Picasso dit à Penrose qu'il a hérité des odalisques de Matisse, mais que, même s'il n'y est jamais allé à l'Orient, c'est l'idée uniquement intuitive (Penrose, 1981: 345). Une certaine proximité avec le problème en tant qu'andalou, nous pouvons ajouter. Sans la distance de l'exotisme. Dans certaine façon cette perspective picassien est l'affirmation du *genius loci*.

Entre 1954 et 1955, Picasso exécutera quinze variations picturales sur le thème des femmes d'Alger. Boudjera pense que la pression de l'exécution, exercée en deux mois à peine, est due aux circonstances politiques du moment : «Les femmes lascives, abandonnées, les gens de Delacroix, folkloriques, deviennent raides, agressives, dés-érotisées à Picasso.» Ce sont « des guerrières », il dira quand il aura fini de les peindre (Boudjera, 2003: 29-39). Bien entendu, la position de Picasso sur la guerre d'Algérie fait suite aux critiques du parti communiste français. Un cas spécifique et très concret qui touche Pablo Picasso, sensible aux guerres et à la souffrance –comme le montre le thème de Guernica, registrant la guerre civile espagnole–, c'est celui de la torture d'une jeune militant du FLN algérien, Djamila Boupacha. L'opinion publique française grâce au travail du comité promu par Simone de Beauvoir en 1960, connaît les tortures faisant par les militaires françaises à cette jeune femme (Beauvoir & Halimi, 1962). En dépit de l'anti-orientalisme de Picasso, son travail ne correspond pas exactement au combat pour la libération de l'Algérie, sinon au *genius loci* invoqué, d'un sujet du Sud de la Méditerranée, opposée d'une manière intuitive aux effets pervers de l'orientalisme, en tant que variation particulière de l'exotisme. Nous pourrions affirmer que chez Picasso, comme le souligne

Alban Bensa à propos de l'exotisme en général, il n'existe pas de grande partition entre eux et nous, qu'ont établi le mécanisme du exotisation (Bensa, 2016: 15). Et cela, nous en sommes convaincus, dérive du *genius loci* de Picasso, de son statut andalou, qu'il ne pourrait jamais quitter de côté.

A mon avis, à cette argumentation nous pouvons ajouter, que normalement à partir de l'échec dans la réception publique des sciences sociales à la fin de XIX siècle dans l'Andalousie, et dans l'Espagne aussi, la littérature en particulier, et les beaux-arts en général, ont occupé l'espace interprétative du « populaire ». Par conséquent, le statut du « populaire » en Andalousie par rapport au reste de l'Espagne et également à la France est un fait singulier, beaucoup esthétisé, et éloigné à la fois des sciences sociales. Pour étudier la muséographie andalouse encadrée comme « ethnologique » il faut partir de cette singularité, laquelle nous évite concepts courants dans les autres régions espagnols, ou la France, comme le concept de « tradition. »

LES CONTACTES AVEC L'ARTISANAT MAROCAIN DANS LES FOIRES RÉGIONALES ET INTERNATIONAUX

L'histoire de la défense et de la promotion des arts populaires autochtones à Tétouan, au Maroc, commence en 1916 lorsque la société l'Athénée de la ville promeut la création d'une école des arts et métiers (Castro & Bellido, 1999: 158). L'école de Tétouan a été conçue pour diriger d'autres écoles créées au cours des années suivantes : en 1928, celle de Chaouen et, en 1943, celle des tapis de la même localité, et celle de Tagut en 1940. L'évolution des noms marque le parcours des concepts, des « arts indigènes » jusqu'à arriver aux « arts marocains ». Avec l'arrivée de Mariano Bertuchi, un peintre grenadin orientaliste tardif, au poste de directeur en 1931, l'établissement change de nom et devient l'École « des arts indigènes ». Un nouvel esprit naît ainsi : « Caractérisé par un style raffiné, traditionnel et sans nouvelles influences ». En 1947, toujours avec le directeur Bertuchi, elle fut rebaptisée comme École « marocaine » des arts et le musée annexe comme Musée d'art marocain. De nombreuses collections étaient berbères, c'est-à-dire issues de la « culture traditionnelle » du monde rural des montagnes du Rif et de Djebala.

Le travail d'organisation aussi visait à promouvoir dans d'autres localités, telles que Larache, des écoles de formation professionnelle, fondées sur l'artisanat, sur la base des principes suivants: « Surveillance et orientation d'ateliers privés qui réaliseront des travaux à la marocaine. L'École des arts indigènes leur a fourni des modèles et a protégé cette industrie de toute concurrence européenne et de toute déformation susceptible d'être produite à des fins industrielles ». De même manière, « les produits des ateliers d'artisanat destinés à l'exportation devraient porter un sceau ou une marque de l'inspection des beaux-arts qui garantira une bonne production » (Castro & Bellido, 1999: 164). C'est-à-dire,

cette protection de qualité est une copie du modèle adoptée dans la zone du Protectorat français, pour garantir la qualité des produits destinés aux marchés métropolitains.

L'Exposition Ibéro-américaine, de 1929, célébrée à Séville, par initiative du dictateur espagnol d'origine andalou Miguel Primo de Rivera, a été conceptualisée pour les organisateurs comme une vraie exposition « ex-colonial », surtout pour emploi d'idée de « fraternité » de toutes les pays colonisés jusqu'à l'indépendance de la seconde moitié du XIX siècle. Situation politique très différente de l'Exposition coloniale française de 1931, dans laquelle la France souhaitait faire une exhibition de puissance coloniale contemporaine, avec la présence entre autres des pays maghrébins, l'Algérie ou le Maroc même (Sánchez Gómez, 2006). L'Exposition Ibéro-américaine, au contraire de la française de 1931, établit un dialogue, une tentative fraternelle --bien que rhétorique-- avec l'Amérique, et aussi une sorte de démonstration de comment devait être la relation avec le Maroc. Avec cette dernière colonie, dans l'an 29, les valeurs communes et collaboratives avec le Maroc ont été exaltées. Dans des termes tels que ceux manifestés par le Tabib Arrumi --c'est à dire le propagandiste Victor Ruiz Albéniz--, dans le catalogue de l'expo du 29 : «La fin de la guerre au Maroc [...] le grave, le problème transcendantal qui consiste à établir, sur une base cohérente et durable, un régime de pacification, de tranquillité, d'une part, le développement libre et énergique des possibilités vitales des personnes protégées, et, d'autre part, l'arrivée rapide de alléger le fardeau, les dépenses, l'insomnie et les sacrifices consentis comme pays protecteur». Ce qui est intéressant à propos du pavillon marocain, c'est qu'il a été intégré dans le grand projet hispano-américain de 1929, dont les prétentions étaient de fraterniser avec les nations «sœurs», comme nous avons dit.

Mais cette situation a aussi la possibilité la présence espagnole depuis 1912 dans le nord du Maroc, une « colonie », ou « protectorat » plus exactement, avec un régime théorique de tutelle transitoire. Le pavillon du Maroc, localisé dans le parc de l'Exposition, appelé de « Maria Luisa », à Séville, actuellement existe. Il a été construit par l'architecte José Gutiérrez Lescura et a été décoré dans le style hispano-mauresque pour artisans de l'école des arts indigènes de Tétouan, sous la direction du peintre grenadin orientaliste tardif, et habitant distingué de la ville marocaine de Tétouan, Mariano Bertuchi. Bertuchi était commissaire du pavillon marocain, adjoint à l'architecte Lescura. Le pavillon marocain avait été intégré au projet cinq ans auparavant, en 1924, lorsque le Brésil, le Portugal et les États-Unis avaient été admis en tant que pays participants. Comme Alberto Darías l'a souligné, «la participation du Protectorat n'était que la conséquence d'une idéologie régénératrice développée au Maroc même aux dépens des échecs militaires qui ont produit la politique indécise des différents gouvernements de Madrid» (Darías, 1998). Bertuchi a profité du fait que «ses artisans» ont effectué la plupart des travaux de décoration, contribuant ainsi au succès de l'école de Tétouan. Le tétouanais Azzuz

Hakim a décrit l'événement : «Le Khalifa du sultan a désigné Majus Abdussalam Bennuna comme délégué du Makhzen le 2 octobre. Il avait commandé l'exécution du projet avec le concours artistique de Bertuchi. Deux ans et demi se sont écoulés entre la construction du pavillon marocain, une sorte *d'al-qaysariyya* avec un minaret et doté d'une exposition d'œuvres artistiques et artisanales, la plupart réalisées à l'école marocaine des arts”².

L'école des arts indigènes, comme l'école des beaux-arts, du Tétouan sont créés, comment nous avons dit avec la finalité de sauvegarder la production artisanale local, considéré en voie de décadence. Cet est la même perception qu'avait la Résidente français Hubert Louis Lyautey, dans le période de son mandat marocain entre 1912 et 1925, par laquelle il a créé le service des arts indigènes, à côté de services des beaux-arts du Protectorat. Mais uniquement jusqu'à ici les similitudes. La grande différence est la différence entre la « mise en distance » de la politique de protection française, et la politique de « fraternité » des espagnols, que considérant les produits de l'artisanat faits au Maroc, et dans particulière à Tétouan –une ville considéré « andalou » pour l'origine de ses fondateurs historiques–, avait beaucoup des similitudes avec l'artisanat andalou. La comparaison Grenade / Tétouan est à tous aux niveaux, mais surtout au niveau artisan. Et de l'autre côté nous devons souligner que l'école des beaux-arts de Tétouan c'est la première institution au Maroc laquelle introduit la peinture du chevalet entre les résidents espagnols, mais aussi entre les autochtones. Le désir collaborateur et/ou « fraternel » c'est évident.

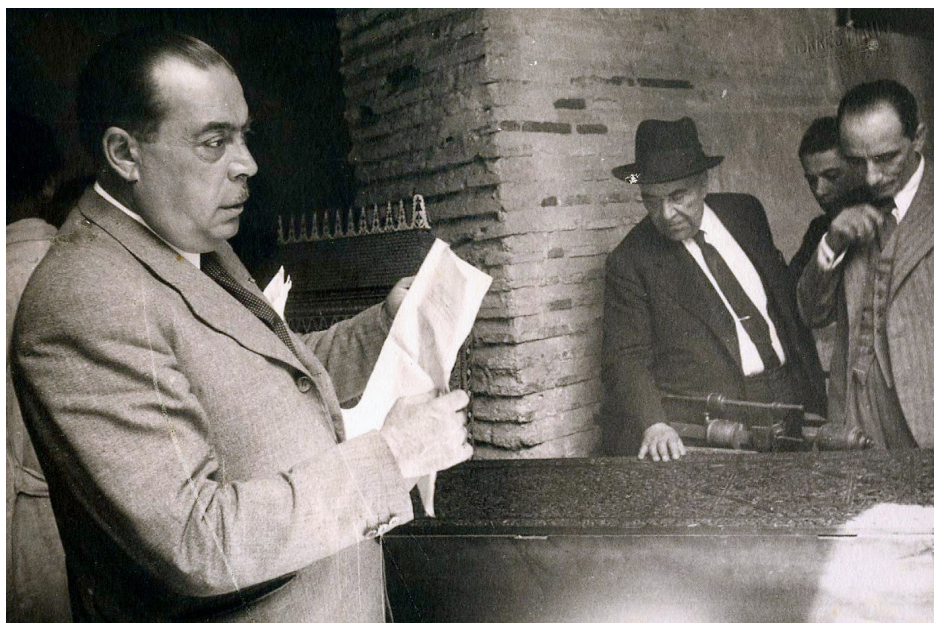
Mais revenons une autre affaire. Le pavillon de Grenade à l'Exposition ibéro-américaine de 1929 a été réalisé par Leopoldo Torres Balbás, architecte-directeur de l'Alhambra, qui fut l'un des exécuteurs inconscients du style «hispano-mauresque», conçu par les Français pour soustraire le discours esthétique et canon « andalusí » –les musulmans andalous de l'histoire– à son titulaire légitime en ces moments, c'est-à-dire au Maroc sous le joug colonial. Le projet grenadin et le marocain ont coïncidé au cœur de l'idéologie régénératrice. L'intérêt de Grenade pour l'Exposition ibéro-américaine était cependant très faible. Le pavillon grenadin eu de grands problèmes à réaliser sa décoration et son contenu interne, imitant sous une forme certaine l'Alhambra de Grenade (Barea, 1986).

En les années 30, alors que Bertuchi connaissait le Maroc il était déjà un homme en plénitude ; alors, il été, comme nous disons, directeur des écoles des arts « indigènes » de Tetuán et Tagsut, près de Chaouen, après avoir réalisé avec la collaboration d'artisans autochtones le pavillon du Maroc à Séville. Tomás García Figueras, l'homme du pouvoir du Protectorat, dit que nombreuses plantes du jardin de l'école de Tétouan ont été enlevés à Grenade même, signal de son lien ombilical avec sa ville de naissance. García Figueras a déclaré qu'il y avait quelque chose de «sorcellerie», motivé par la personnalité du peintre Bertuchi, dans le succès de la très renommée école de Tétouan.

2. Mohammed Ibn Azzuz Hakim. “Bertuchi, pintor marroquí”. Texte tapé, 2000. Archive de l'auteur.

«En réalité, il s'agit d'un phénomène d'osmose clair et bien défini. Don Mariano [Bertuchi], qui aimait tellement le Maroc, qui avait en lui l'âme du Maroc, est venu à la direction de l'École en pleine maturité artistique et au maximum de sa sensibilité pour comprendre l'importance du travail qu'il entreprenait. Et à partir de ce moment, Bertuchi se donne entièrement à l'école et cela transforme sa passion marocaine en doux poison; à la fin du phénomène, nous ne pouvons pas déterminer où l'une se termine et où commence l'autre. Don Mariano est l'école ; l'école est Bertuchi» (García Figueras s.d).

Donc, les artisans marocains étaient déjà habitués à prendre contact avec le milieu andalou. Mais, nous devons ajouter que en 1929 Grenade même avait eu une exposition d'art locale en 1929, qui n'avait pas servi à faciliter le contact. Il faudra attendre quelques années en plus pour arriver à cette influence : dans la II République, dans le *Corral del Carbón* de Granada, pendant les festivités du Corpus Christi de 1935, une exposition d'artisanat hispano-marocain soit inaugurée (fig. 1 et 2). Cette exposition, intitulée «Exposition des industries de Grenade et du Maroc», a délibérément choisi le mot «exposition» au lieu de «foire». L'exposition de 1935 a tenue lieu dans le Corral, ancien fondouk nasride du siècle XIV-XV avait déjà été menacé de démolition à la fin du XIXe siècle. Les organisateurs étaient une commission créée *ad hoc* par la société locale Centre Artistique et littéraire de Grenade, présidée par M. Baldomero Martín, un sujet central dans le succès et l'essor du projet³. M. Bertuchi envoie huit artisans marocains et un maître charpentier de Grenade, qui ont travaillé avec lui à Tétouan. En cette exposition de 1935, l'école d'art autochtone de Tétouan a été récompensée collectivement, de même que les industriels et artisans grenadins, quelques fabricants de reproductions d'art nasride.



3. Archivo Municipal de Granada (AMGr). CA.C 055.001.



Figures 1 et 2.

Mais pour donner plus d'importance à cela, ils veulent amener une représentation de la garde du Jalifa, c'est-à-dire du représentant du sultan au Protectorat espagnol, avec siège à Tétouan. Les fonctionnaires des douanes de Malaga, qui ouvrent les colis et les boîtes expédiés dès Tétouan, constituent-ils le principal obstacle que trouve l'exposition de Grenade. Le Haut-Commissaire du Protectorat espagnol prend des dispositions pour soustraire à cette opération et pouvoir diriger les objets d'artisanat marocain vers l'exposition de Grenade.

L'année suivante, 1936, à la deuxième exposition les problèmes persistent dans ce sens. Elle se déroulait parallèlement à une autre, appelé «Tableaux de Grenade des XIXe et XXe siècles», sans toutefois mélanger les deux. Les organisateurs veulent perfectionner l'année précédente et demandent à un sujet de Melilla, musulman, de leur fournir un bon thé car l'année précédente le thé était très mauvais. Le vendeur de Melilla, Mohamed Maanan, qui connaissait Bertuchi pour avoir été à Tétouan, s'est présenté comme un «charmeur de serpents». Des danseurs féminins ils sont plus explicites présentées comme « des bayadères maures, belles et monumentales »⁴. Plus avant, Mariano Bertuchi a répondu que n'était pas possible et qu'il ne pouvait pas amener deux chameaux pour annoncer l'exposition dans les rues de Grenade. Bien que annonce qu'un petit orchestre sera présent.

4. AMGr, CA.C. 027.019.

Ces compétitions ont eu lieu aux fins suivantes déclarées par les organisateurs : «1ère. Etat actuel de l'industrie de la structure de Grenade et des procédures arabes. 2°. Renaissance de l'industrie marocaine sous le Protectorat de l'Espagne. 3°. Progrès de l'industrie de Grenade à l'heure actuelle ». Pour cela, nous voulons récompenser ceux qui se démarquent le plus. L'exposition du 1936 fut accueillie avec enthousiasme pour la presse⁵. L'Exposition Grenadine-Marocaine a été répétée pendant la guerre dans les années 37, 38 et 39 (Caparrós 2007). Comme nous l'avons dit, cette exposition a été organisée pour le Centre Artistique. Parmi les organisateurs se trouvaient non seulement Bertuchi, mais aussi Antonio Gallego Burín, qui était jusqu'alors un partisan du leader régionaliste andalou Blas Infante. Le dernier était un partisan à la fois de l'Espagne de la Renaissance et du Baroque opposé à l'horizon islamique, Bertuchi, au contraire, était consacré à l'hispano-mauresque. Nous lisons dans Seco de Lucena: «Le maire [Gallego Burín] qui, parmi ses initiatives d'organisation pour les Fiestas [du Corpus, ou Fête Dieu], avait compris que ce monument architectural [le Corral del Carbón], souvenir des mœurs islamiques, était approprié pour les célébrations et les réunions c'était une expression de la gratitude avec laquelle nous correspondons à l'aide noble que les Maures nous ont donnée héroïquement jusqu'au jour heureux de la Victoire» (Seco, 1941: 50).

C'est une histoire particulière mais très représentative de la présence de la muséographie ethnographique au Maroc, sans équivalence à l'Andalousie espagnole. Nous sommes dans la « frontière imaginaire » avec toutes ses problématiques (González Alcantud, 2020).

MUSÉES ET COLLECTIONS DES ARTS POPULAIRES DE L'ANDALOUSIE

Peut-être que la politique d'ouvrir musées « ethnologiques » a été sous l'ombre de créer le Musée du Peuple espagnol, depuis les années trente. Inauguré ce projet muséographique en 1934, sous l'impulsion républicaine, à Madrid, il est fermé en 1993, sans chagrin ni gloire (Ortiz & Sánchez 1994). La possibilité de récupérer à l'époque à la figure de Julio Caro Baroja, l'ethnologue plus connu sous le franquisme, et homme peu ou rien engagé avec le régime, pour entête la direction du musée au fin a devenu en fracas. La politique du franquisme à partir de la moitié des années soixante va à devenir aussi un désir de création des musées des arts populaires, comme partie du second plan national d'industrialisation (Romero de Tejada 1983). Cependant, la réalité est que sont créés peu musées. En particulier dans l'Andalousie, dans l'époque a devenu une région avec une sur-identité, représentant dans l'extérieur la totalité de l'Espagne (González Alcantud, 2000), mais sans réalité politique jusque l'autonomie politique obtenu dans la restauration démocratique. Uniquement dans cette période sera ouvert le musée des « Coutumes Populaires » de Séville.

5. *Programa de las fiestas del Corpus de 1936.*

Un cas singulier : Le musée Casa de los Tiros de Grenade

La Casa de los Tiros, comme musée « de société », répond aux critères muséographiques établis par le marquis de la Vega-Inclán pour les maisons du Greco, de Tolède, et de Cervantès, de Valladolid, assimilés par le notable grenadin Antonio Gallego Burín, déjà mentionné (fig.3 et 4). La Casa de los Tiros fut la demeure familiale des Grenade-Venegas, héritiers à la fois de l'ancien lignagère royale nasride et des Rengifo, une famille castillane. À travers de cette alliance entre anciens nasrides et castillans, ils s'installèrent très tôt en un authentique palais à la Renaissance, plein de références à la culture humaniste italienne. Ce palais n'est pas passé aux mains de l'État espagnol jusqu'à 1921 avec la propriété du Generalife, après une longue dispute avec ses maîtres, soit à ce moment-là la famille génoise Grimaldi-Pallavicini. La Casa de los Tiros a été solennellement rendue en ce date en avec le Generalife, acte ignoré par la société de Grenade de l'époque, qui n'a pas permis d'évaluer l'ampleur réelle de l'événement.



Figures 3 et 4.

Le savant local, Francisco de Paula Valladar, rédacteur en chef de l'importante revue culturelle *La Alhambra*, sera son premier directeur, juste après la remise du bâtiment et jardins du Generalife à l'État en 1921. Cette revue, *La Alhambra* avait développé une campagne vers l'opinion publique pour soutenir la réclamation de l'État contre les prétentions Grimaldi-Pallavicini de maintenir la propriété de la Casa de los Tiros. La personnalité de Gallego Burín est liée dès premier moment au régionalisme andalou. En 1926, sera date à laquelle assumera la direction et le projet Burín. Pour lui la Casa de los Tiros est un modèle à exporter à l'ensemble de la ville de Grenade, comme un dispositif de théâtralité (Juste 1979). Aussi en 1926, cinq ans après la réintégration dans l'État du bâtiment Casa de los Tiros, Gallego fut nommé délégué de la *Regia Comisaría de Turismo*, dont le siège à Grenade sera installé dans la Casa de los Tiros. Une exposition régionale d'art moderne parrainera lui-même en 1929 est considérée comme l'événement principal du projet muséographique. Cette exposition est apparue comme une sorte de compensation à Grenade pour l'Exposition Ibéro-Américain de Séville, qui avait rencontré une grande résistance là. Cette résistance, dirigée par le Centre Artistique de Grenade, a provoqué que le commissaire royal pour l'exposition sévillane, José Cruz Conde, a dû proposer un rassemblement au Teatro Regio de Grenade afin de calmer les esprits et de solliciter le soutien des grenadiens irrités par la marginalisation⁶. En parallèle à l'exposition, Gallego animera cercles de discussion et sociabilité entre les notables grenadins à la Casa de los Tiros. Au moment de l'inauguration de l'exposition régionale, selon témoignages contemporains, Burín «était à son apogée». Apogée que concrétise dans son projet de musée, quelque chose de tellement personnel qu'il en irait faisant petits détails lui-même avec la collaboration des artisans. Antonio Gallego Morell, son fils, écrit :

«Grenade serait symbolisée à la Casa par les tissus des Fortuny, par la céramique des Alguacil, par des fers des Cuadros ou des Salazar, par des lanternes Estévez, et la menuiserie Martinez Herrera avait une salle d'exposition permanent de la Casa de los Tiros [...] Le musée de la Casa de los Tiros est un musée vivant. Chaque été, Gallego Burín retourne à son projet jusqu'à ce qu'il s'intègre dans des pièces et des dépendances, des meubles et des objets, des rideaux et des lampes. La Casa de los Tiros rendent les antiquaires de Grenade à la mode dans le monde» (Gallego, 1973 :64).

Grâce aux artisans impliqués dans l'invention, le «style de la Casa de los Tiros», selon Gallego Morell, «s'étend du pays et transcende les frontières». En outre, au triomphe de ce style contribue au fait que Gallego Burín a été nommé directeur général des Beaux-Arts en Espagne, après avoir été maire de la ville.

6. "El Defensor de Granada", 20-IX-1928.

Les collections de la Casa de los Tiros ont une orientation clairement réifiant dans la conception et la réalisation de Gallego Burín. On peut l'observer dans le traitement réservé aux gitans, l'unique minorité ethnique d'une Grenade sans maures, juifs et protestants depuis des siècles. Le pittoresque de Grenade se produit principalement à travers ces gitans du Sacromonte, le quartier troglodyte de la ville, prétendument arrivés à la ville avec l'armée des monarques catholiques après la conquête de 1492. Des peintres tels que Marià Fortuny ou López-Mezquita avaient pris pour modèles aux tziganes locales. L'identification générale des artistes avec la vie tzigane provenait à la fois de l'attrait plastique de leurs types physiques et vestimentaires, ainsi que de la liberté et de la bohème, qu'ils croyaient être incarnées par le groupe ethnique gitan. L'appelle I Exposition gitane, promu par Burín, célébré dans le Corral del Carbón de Granada, déjà mentionné, dans la Fête Dieu (Corpus) de 1948, cependant, abonderait à nouveau, non sans une certaine notion de fatalité, dans un stéréotype de gitan, qui n'était plus un « type » mais un « mystère de la race ». Ce même pittoresque, qui renouait avec l'idée spirituelle du « mystère », arriverait à la Casa de los Tiros, complétant ainsi le tableau du « style grenadin » présente dans la muséographie.

Contrairement au traitement singulier réservé aux gitans, les Mauresques et leurs prédécesseurs, les Maures historiques, ont été dilués dans toute la maison. La figuration présentiste du Maure ne correspondait pas au projet *casticista* (González Alcantud, 2007), au contraire, elle le niait avec sa seule présence, puisque le *casticismo*, comme fermeture culturelle, avait été créé avec l'exclusion des musulmans et des hébreux aux XV-XVIe siècles. Cette exclusion est encore plus rare en raison de l'histoire de la Casa de los Tiros, directement liée à l'avenir du lignage mixte Granada-Venegas, héritière de la famille royale musulmane de la ville. Le fait est qu'il était beaucoup plus facile d'intégrer les Gitans dans le projet traditionnel que les Maures. Certains représentaient un christianisme éloigné, accepté même dans son incrédulité persistante, les autres, les Maures, étaient l'incarnation même du mal historique représenté par l'ennemi menaçant et non racheté.

Le «casticismo» comme particularité espagnole et andalou

Le *casticismo*, selon l'Académie Royale de la Langue espagnole, est : « Apego a lo castizo en las costumbres, usos y modales » (Attachement au castizo dans les usages et coutumes). Et à la fois la définition de « castizo » dit : « De buen origen y casta. Típico, genuino del país o lugar en cuestión. Dicho del lenguaje: Puro y sin mezcla ni giros extraños » (De bonne origine et caste. Typique, authentique du pays ou du lieu en question. Dit de la langue : pur et sans mélange ni tournures étranges). D'un point de vue plus herméneutique le *casticismo* est une variation du complexe d'authenticité, de l'authentique. Selon Julio Caro dans l'Espagne depuis l'Âge Baroque jusqu'à la frontière

de la modernité existaient deux sources essentielles du *casticismo* : Madrid et Séville (Caro Baroja, 1980). Le philosophe Miguel de Unamuno a essayé faire une analyse du phénomène du *casticismo* sans beaucoup succès, peut-être pour sa condition lui-même d'écrivain *castizo* (Unamuno 1986). Nous devons attendre à l'historien exilé Américo Castro, et en tant que tel éloigné de la problématique quotidienne du *casticismo* comme système de hiérarchisation social, pour comprendre en profondeur quel est le phénomène. Selon lui un complexe national qu'il avait enfermé le pays face aux courants de la pensée, et aussi des coutumes, étrangères (Castro, 1974). Le culte à *lo castizo* est bien présente dans la muséographie aussi, dedans laquelle c'est très difficile recueillir l'idée de « ethnologie » comme la production des utiles culturels –matériaux ou immatérielles– séparés de la culture savante. Le complexe d'authenticité est plus fort ici comme en comparaison dans le monde grec ancien (Detienne, 2003).

Les Musées des Arts et Traditions Populaires andalous: une évoluée atypique

Nous ne voulons faire un inventaire exhaustif sinon uniquement exemplifier quelques lignes de force dans la petite histoire de la muséographie « ethnologique » du Sud de l'Espagne à travers de aucunes musées et collections contemporains, actuellement ouverts au public. La ligne de partage est franquisme/démocratie.

Musées folklorisant créés dans le dernier franquisme

Musée des arts et coutumes populaires de Séville

Ce musée occupe le pavillon « mudéjar », un important bâtiment, résultat de l'Exposition Ibéro-américaine de 1929. Ce musée « ethnologique » a été créé comme une section du Musée archéologique de Séville en 1972. Dès fait trente ans le musée est propriété du gouvernement régional andalou (Junta de Andalucía). Dans le même avait une collection dès 1990 des pièces de broderie –autour des six mil–, de provenance privée. L'activité de broderie est très importante lié surtout à la Semaine Sainte (Aguilar, 1999). La collection de céramique est aussi très importante. Nous devons rappeler que la région de Séville est très active dans la production de poterie de luxe et/ou populaire. La céramique de « cuerda seca » (corde sèche), par exemple, a été utilisé dans l'architecture depuis le Baroque jusqu'à aujourd'hui. Et aussi la céramique de « la Cartuja » est très valorisée comme une production artisanale de luxe. Le musée de Séville est, en définitive, un musée local des cultures populaires matérielles, que nous pouvons designer comme « baroques », est hébergé dans un pavillon mudéjar, lequel le donne une certaine atmosphère « orientale ».

Musée des arts et coutumes populaires de Malaga

Ce musée est formé et soutenu dans leurs installations pour une caisse d'épargne régionale avec siège principale à Ronda (Málaga). Le musée avait la localisation au capital du province, Málaga. Le musée occupe l'ancien « taverne de la Victoire », et sa

conception procède de la politique de faire musées d'ethnographie à partir des ans 60, comme en Séville. C'est inauguré en 1976, après de parcourir par autres dépendances. C'est modèle réponde beaucoup à la perception du franquisme de la culture populaire comme une culture « traditionnelle », dans une appropriation folklorisant comme dans tous les systèmes politiques autoritaires. L'appelée « Sección Femenina » du Mouvement National franquiste a travaillé c'est domaine à travers de campagnes de documentation, récupération et récréation des danses populaires –les « chœurs et danses de la section féminine »– et des petites travaux artisanats domestiques faits pour les femmes. Les collections et muséographie du musée sont dans cette ligne.

Nous devons signaler, en contraste, le contexte d'aujourd'hui : dans les trois derniers lustres Málaga a connu une transformation radicale de son ancien et démodé réseau muséologique. D'avoir uniquement un musée provincial des Beaux-Arts et autre Archéologique, comme toutes les capitales de province espagnoles, a devenu grâce à la création du Musée Picasso dans l'an 2003 dans une grande ville muséistique, avec beaucoup musées « inventés » –Picasso, Ruse, Pompidou, Thyssen, Aduana, etc.–, toutes marquées pour l'idée de modernité et modernisation esthétique de la ville.

Musée des arts et traditions populaires de Jaén

C'est un musée propriété de la Diputación Provincial, c'est à dire du gouvernement de la province. C'est localisé dans un palais de la Renaissance. Là partage l'espace avec un musée international sur l'art naïf. L'appelé palais de Villadonpando héberge unes collections très traditionnelles des cultures rurales anciens, organisées entours d'une taxonomie muséographie classique. Les pièces sont de qualité, mais le dispositif muséographique est très traditionnel. L'endroit est très visité parce que dans le souterrain héberge les antiques bains mauresques –*hamman*– de la ville. Vraiment cette collection est en complicité avec la perception traditionaliste et nostalgique des cultures rurales. La province de Jaén est très rurale.

Mais, dans la même province, à cent kilomètres il y a un autre musée, dans le village de Quesada, dédié à la mémoire du poète « du peuple » Miguel Hernández, communiste, mort dans la prison dans le parcours de la guerre civile espagnole. La collection est constituée seulement pour les souvenirs personnels de Hernández, mais est aussi une lecture « social » du compromis avec la défense de la « culture populaire », où « populaire » a été connoté d'autre signifier. C'est associé à un musée de peinture d'un artiste de l'avant-garde espagnole des années 50, Zabaleta, né dans la localité.

La muséographie andalouse sous le système démocratique

Le système autonome essayer à partir des années quatre-vingt a créé un courant de sympathie par la « culture populaire » andalouse réhabilitant figures culturelles et

politiques comme Antonio Machado y Álvarez, Blas Infante, Federico García Lorca et même Picasso. À la fois le nouveau régime autonomiste, employant leurs ressources à sa disposition, va à mettre en fonctionnement un « comité ethnologique de l'Andalousie », dedans le ministère autonome andalou de la culture. Le « patrimoine culturel et artistique », c'est vrai, va être un objet privilégié d'attention, et sera créé un « Institut andalou du patrimoine » entre autres institutions régionales. Et aussi un « comité des musées de l'Andalousie ». Le premier, « l'ethnologique », n'est pas occupé des musées et salles ethnographiques, sinon de promotionner les études classiques d'ethnologie régional, et le second dans la promotion des musées archéologiques et des beaux-arts marqués encore par l'identité régionale. C'est créé le « réseau andalou des musées », à partir d'une loi andalou spécifique sur musées. Pour devenir inscrit dans la liste, et recevoir fonds pour l'aménagement et des activités, a été nécessaire présenter un dossier complexe. Les critiques pour la non attention à la question des petits musées est présente. Moi-même je suis fait, en tant que membre de comité des musées, un critique a la loi des musées parce que la complexité des dossiers seulement peuvent devenir remplir par équipes scientifiques payés par les grands villages (pueblos, avec ethos urbain) ou les villes. Ils ont exclu les petits villages et hameaux. J'ai proposé sans fortune à la fin des quatre-vingt-dix la formation d'un réseau des salles ethnographiques d'identité local, ou musée de société. Nous avons réalisé à ce propos un séminaire dans le petit village de Nigüelas à Grenade, dans le quelque il y a à l'époque un extraordinaire ancien moulin réhabilité. L'impossibilité de mettre d'ordre dans le secteur, affecté d'un certain manque de planification, a donné lieu à une situation diversifié, dans laquelle nous pouvons signaler l'absence significative des écomusées à la manière Rivière, une formule muséographique beaucoup populaire dans la France de ce temps.

Musées mémorialistes d'Andalousie

Avant le décès du Franco, à la région méridionale de l'Espagne il y a eu une résurrection du mouvement « andalousiste », c'est-à-dire du régionalisme andalou. Cet avait été très active entre 1885 et 1939, surtout dans les ans vingt et trente avec la figure tutélaire du notaire et avocat M. Blas Infante Pérez (1885-1936). Sans bons résultats dans les élections cependant les andalousistes à l'époque ont essayé l'approche aux anarchistes et républicains de gauche pour obtenir pour obtenir la base électorale qui leur manquait. Pendant le franquisme, après l'assassinat du Blas Infante dans les premières journées du soulèvement fasciste, le régionalisme andalou politique a disparu. Mais dans l'an 1975, peu d'avant la mort du dictateur, l'Alliance Socialiste d'Andalousie –un groupe très éloigné du parti socialiste-- a prenne autrefois « l'idéal andalou » blas-infantien. Dans la Transition démocratique a réveillé le sentiment de grief des andalou, à l'époque sept million des sujets. L'aire régionale plus nombreuse de l'Espagne de point de vue démographique, et la plus élargie territorialement. Les démonstrations publiques du

4 décembre 1977, demandant l'autonomie régional plain, au même niveau des autres régions « historiques » comme la Catalogne ou le Pays Basque, ont marqué l'avenir politique démocratique de l'Andalousie.

Le « Museo Memoria de Andalucía », avec siège dans Grenade, n'est pas un musée proprement, sinon un "centre culturel" avec un musée virtuel orienté au cultive de la « mémoire régional ». Il est créé dans les années 2010 à initiative d'une caisse d'épargne régional, avec les concours intellectuels du forum « Andalucía nuevo siglo », convoqué par la présidence de la région pour aborder les problèmes de la modernité à l'Andalousie, après l'expérience de l'Exposition Universelle de 1992 tenu à Séville. Le bâtiment du musée est chargé à l'architecte Alberto Campo Baeza (fig.5), et le résultat, inauguré par les Rois d'Espagne, est absolument moderniste. Le musée résultant est virtuel, orienté à l'éducation, surtout. Pour certains jeunes étrangers est un bon exemple de discours de modernité et pluralisme (Strasburger, 2017). Mais n'est pas un musée « ethnologique » ou de « société » sinon un musée de la mémoire, une problématique très enracinée dans l'Andalousie actuelle, à propos des résultats de la guerre civile. L'industrie dite «de la mémoire» en est un exemple notable.



Figure 5.

Une fonction très similaire avait le « Museo de la Autonomía andaluza », localisé en Coria del Río (Seville) géré par le gouvernement régional. C'est un musée nouveau, créé également sans pièces notables, sauf quelques souvenirs des premiers andalousistes. À son côté avait la maison familiale néo-mudéjar de Blas Infante, appelé dans arabe « Dar Faraq », dans souvenir du voyage d'Infante au Maroc en 1924, à recherche de la tombe de al-Moutamid, voyage initiatique dans la culture « mauresque » du leader du mouvement andalousiste. Il s'agit donc d'un espace chargé d'une signification mémorielle.

Musées et sections ethnographiques locaux

Les salles « ethnographiques » sont très étendues pour l'Andalousie actuelle, en solitaire ou associés aux musées d'archéologie. Elles sont normalement initiatives municipales pour activer le tourisme rural ou renforcer l'identité locale. Nous avons à exposer deux exemples, et une exception, pour les illustrer.

Le premier lié au Musée Provincial de Cadix. Le musée de Cadix est un musée générique, avec des sections dédiées dans le même bâtiment à l'archéologie phénicien et romain, c'est-à-dire aux cultures premières de la ville, et autre à la peinture locale dès le baroque jusqu'à aujourd'hui. Il avait à partir des années 90 une section consacrée à ce théâtre populaire dans voie de disparition. C'est la salle sur le théâtre de marionnettes de la Tía Norica, très populaire dans le passé à Cadix (fig.6 et 7).





Figures 6 et 7.

L'histoire de la Tía Norica est la suivante : arrive à Cadix en 1815, probablement avec une troupe italienne, en pleine période post napoléonienne, laquelle va rester sur place. Pendant un siècle va à mettre en scène pièces comme « El nacimiento de la tía Norica » o « Auto de Navidad », vient à faire représenter dans les mois de décembre et février de chaque an. Dans les ans 20 le théâtre voyage pour l'Andalousie. Dans le théâtre de la tía Norica, les dialogues sont en jargon de Cadix, ce qui les rend difficiles à comprendre, même pour le reste des andalous qui ne sont pas de Cadix même. Sa plaisanterie repose sur le concept de grâce humoristique, qui est naturellement ancré au lieu. En outre, un analyste du théâtre de la tía Norica a affirmé que, selon les témoignages des marionnettistes, les marionnettes présentent également des « caractéristiques spéciales », marquées pour les particularités locales. « Les marionnettes de La Tía Norica –écrit Aladro sont » réalistes « pour ce que l'on peut appeler le réalisme la configuration du diable, représentée en plein corps, les mages habillés en vieux messieurs avec des couches de paillettes et de brocart et Doña Norica en villageois bien habillé pour les danses de blé » (Aladro, 1976: 195) (fig. 8). Il y a une influence dans la formation de l'ouvrage musical du compositeur gaditan Manuel de Falla, en particulier sur « El retablo de Maese Pedro », qu'il va à faire exécuter d'avant la princesse de Polignac et l'haute société parisienne. La tía Norica va à continuer jusqu'à 1959, et après a tenu un revival éphémère dans 1974-75.



Figure 8.

Mais il y a autres musées dans les quels est impossible faire cette distinction entre beaux-arts et ethnologie, malgré la rénovation du discours modernisant. Par exemple, le Musée d'Art Islamique de l'Alhambra est une création de 1940, date dans laquelle est nommé « musée national ». Au long du temps il a changé de nom deux fois, et actuellement est un musée intégré dans le complexe de l'Alhambra. Si nous parlons sur lui est parce que la tradition artistique islamique a eue beaucoup d'artisanat. Mais au contraire de ce que chez nous imaginons la connexion entre la restauration et conservation des palais nasrides de l'Alhambra et l'artisanat maghrébin est inexistante. Les collections des zelliges historiques de l'Alhambra n'ont tenu continuation dans la céramique grenadine traditionnelle. La tradition céramique locale est surtout la poterie « Fajalauza », de laquelle existe dans la ville une bonne représentation historique dans le Musée Archéologique. Mais cette est une céramique d'usage quotidien, avec pièces de ménage domestique : poterie, jarres, plates, etc. Les zelliges modernes ils sont faites avec une technique différente, avec l'emploi des moules en lieu de la taille sur place de style marocain, avec destin vers la restauration de l'Alhambra (González Alcantud & Rojo Flores & Muñoz, 2017).

Entre mil autres exemples j'ai choisi une petite salle ethnographique dédiée aux chantiers du marbre et l'ethnographie des tailleurs de pierre dans Macael (Almería). Historiquement le marbre de Macael est employé dans les palais musulmans de l'Alhambra, et aujourd'hui est très valorisé pour la construction, surtout dans les pays arabes du Golfe. C'est une

tradition ancienne mais aussi vivant. C'est à la fois un exemple entre beaucoup de ceux salués que dans la France sont connus comme « musées d'identité local » (González Alcantud, 2018). Il y a une raison personnelle pour choisir ce « centre d'interprétation » ou petit musée : dans l'an 2017 ont fait au village de Macael, dans la province d'Almería, une mise en scène historiciste : la théâtralisation du travail de champ que j'ai fait dans l'année 1990 sur le mouvement des marbriers. Les habitants de l'endroit ont représenté le combat du « peuple » –dans de double sens andalou, de lieu d'habitat et commune des personnes– de Macael, pour conserver la propriété communale des chantiers du marbre. Le mono-cultive de Macael, dépendant absolument de l'exploitation du marbre a donné lieu à la formation d'un musée monographique pour initiative municipale.

La perception muséale de l'ethnologie en France est claire. Il y a la haute et la basse culture, qui dans le monde rural est la «tradition». Les écomusées, très répandus grâce au travail de Georges-Henri Rivière, étaient aussi des conservatoires de la tradition et de la transmission des «savoirs». Ce dernier concept est très important. Il se passe quelque chose de similaire au Maroc, comme l'a enseigné Mariano Bertuchi à Tétouan. En d'autres termes, nous pouvons constater que, par ce biais, par exemple, dans le Protectorat, les Andalous péninsulaires font la différence entre la haute culture andalouse et l'ethnologique, liée au berbère.

En Andalousie, cependant, l'ethnologie, dans la mesure où elle est «traditionnelle», n'est pas une exigence, car le «populaire» est vivant sans qu'il soit nécessaire l'historiciser ou le muséifier. En ce sens, l'idée de «patrimoine vivant» comme alternative est particulièrement intéressante (González Alcantud, 2013; Fabre, 2009). D'où la singularité de la perception andalouse du patrimoine culturel.

BIBLIOGRAPHIE

Aguilar Criado, Encarnación (1999), *Las bordadoras de mantones de Manila de Sevilla. Trabajo y género en la producción doméstica*, Universidad de Sevilla, Séville.

Aladro, Carlos Luis (1976), *La tía Norica de Cádiz*, Editora Nacional, Madrid.

Barea Ferrer, José Luis (1986), “Granada y la exposición iberoamericana de 1926”, CSIC, Séville: 131-162.

Beauvoir, Simone de & Gisèle Halimi (1962), *Djamila Boupacha*. Gallimard, Paris.

Bensa, Alban (2016), *La fin de l'exotisme. Essais d'anthropologie critique*. Anacharsis, Toulouse.

Boudjera, Rachid (2003), *Peindre l'Orient*, Zulma, Blèges.

Caparrós Masegosa, Lola (2007), “Exposiciones de Bellas Artes en Granada, el final de un ciclo (1920-1936)”, *Cuadernos de Arte*, Universidad de Granada, 38:231-248.

Caro Baroja, Julio (1980), *Temas castizos*, Istmo, Madrid.

Castro Morales, Federico & María Luisa Bellido Gant (1999), “Crisis de la artesanía en Marruecos y presencia colonial española”. F. Castro Morales (ed.). *Al-Andalus: una identidad compartida. Arte, ideología y enseñanza en el Protectorado español en Marruecos*. Universidad Carlos III, Madrid, 1999: 107-113.

Castro, Américo (1974), *Cervantes y los casticismos españoles*, Alianza, Madrid.

Chevallier, Denis (ed.) (2017), *Métamorphoses des musées de société*, La Documentation française, Paris.

Darías Príncipe, Alberto (1998), “La presencia de Marruecos en la Exposición Iberoamericana de Sevilla: razones de un resurgimiento manipulado”, *Boletín de Arte*, Málaga, 19: 231-243.

Detienne, Marcel (2003), *Comment être autochtone. Du pur Athénien au Français raciné*, Seuil, Paris.

Djebar, Assia (2002), *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Albin Michel, Paris.

El Folk-lore Andaluz, 1884-1885 (1991). Edición facsímil de J.Blas Vega y E.Cobo, Séville.

El Gamoun, Ahmed (1995), *Lorca y la cultura popular marroquí*, Libertarias, Madrid.

Fabre, Daniel (2009), «Introduction: Habiter les monuments». In: Daniel Fabre & Anna Iuso (eds.). *Les monuments sont habités*. Paris, Maison des Sciences de l'Homme.

- Gallego Morell, Antonio (1973), *Antonio Gallego Burín*, Moneda y Crédito, Madrid.
- García Figueras, Tomás (sd), *Bertuchi en Marruecos*, sans date, tapé, Biblioteca Nacional de España AfrGFC/497/3.
- Gil Benumeja, Rodolfo (1998 [1931]), “Estampa de García Lorca”, *La Gaceta Literaria*, 15 de enero de 1931. Réproduite: F. García Lorca, *Entrevistas y declaraciones, 1922-1933*, Barcelone, RBA: 29-32.
- González Alcantud, José Antonio (2000), « Andalousie : le double regard », *Ethnologie Française*, XXX, 2000/2, pp. 271-282.
- González Alcantud, José Antonio (2007), *Le Maure de l'Andalousie. Les raisons d'une exclusion et la formation d'un stéréotype*, L'Archange Minotaure, Montpellier.
- González Alcantud, José Antonio (2011), *Racismo elegante. De la teoría de las razas culturales a la invisibilidad del racismo cotidiano*, Bellaterra, Barcelone.
- González Alcantud, José Antonio (2013), « Malaise dans la culture patrimoniale : l'Alhambra de Grenade et la Chellah de Rabat », *Ethnologie Française*, 3/43, PUF, Paris, pp. 525-539.
- González Alcantud, José Antonio (2018), “Los museos de sociedad ante la vida líquida, la memoria sólida y la intangibilidad conceptual”, *Revista Euroamericana de Antropología*, Universidad de Salamanca, nº5, Salamanca: 6-17.
- González Alcantud, J.A. (2020). *Frontières imaginaires. Style artistique et photographie sous contexte colonial*. París, L'Harmattan.
- González Alcantud, José Antonio (ed.) avec Sandra Rojo et José Muñoz (2017), *La Alhambra, mito y vida, 1930-1990. Tientos de antropología e historia oral de un patrimonio de la Humanidad*, Universidad de Granada & Patronato de la Alhambra, Grenade.
- Juilliard, Colette (2016), *Le nu orientalisant, de Delacroix à Picasso. La sultane chante le blues*, L'Harmattan, Paris.
- Juste Ocaña, Julio (1979), *La reforma de Granada de Gallego Burín (1938-1951)*, A. Ubago, Grenade.
- Kahnweiler, Daniel-Henry (1991), *Entretiens avec Picasso au sujet des Femmes d'Alger*, L'Echoppe, Paris.
- Lebrero, José (ed.) (2018), *Picasso y el Sur*, Museo Picasso, Málaga.
- Machado y Álvarez, Antonio (1975), *Colección de cantes flamencos*, Demófilo, Madrid.

Martínez Montávez, Pedro (1992), *Al-Ándalus en la literatura árabe contemporánea*, Arguval, Málaga.

Ortiz, Carmen & Luis Ángel Sánchez Gómez (eds.) (1994), *Diccionario histórico de antropología española*, CSIC, Madrid.

Penrose, Roland (1981), *Picasso. Su vida y su obra*, Argos-Vergara, Barcelona.

Romero de Tejada, Pilar (1983), “La situación de la etnología en los museos españoles”, *B. Anabad*, XXXIII: 455-463.

Sánchez Gómez, Luis Ángel (2006), “África en Sevilla: la exhibición colonial de la Exposición Iberoamericana de 1929”, *Hispania*, volumen LXVI, nº 2224: 1042-1082.

Seco de Lucena, Luis (1941), *Mis memorias de Granada, 1857-1933*, Imprenta Luis F. Piñar, Grenade.

Segalen, Martine (2020), “El hombre que revolucionó la museología: Georges-Henri Rivière”. *Imago Crítica. Revista de Antropología y Comunicación*, nº7: 7-21.

Strasburger, Stanislaw (2017), “Mi Europa: en camino hacia un nuevo idioma”. In: http://www.humanismosolidario.com/index.php?id=1435&tx_ttnews%5Btt_news%5D=29218&cHash=58d73c5168aa3e2ccc866abf41154b6b

Unamuno, Miguel de (1986 [1902]), *En torno al casticismo*, Alianza, Madrid.

MUSEOS Y ARTES POPULARES DE ANDALUCÍA: VÍAS Y PARADOJAS DE «LO POPULAR»

José Antonio González Alcantud

Universidad de Granada

RESUMEN

Delante de un público francófono, origen de este texto, resultado elaborado de una conferencia en el MUCEM de Marsella, resulta complicado explicar la diferencia entre “tradición” y “popular” en la museografía etnológica de Andalucía. El autor confronta la tradición francesa y marroquí sobre la museología antropológica, para arrojar luz sobre la evolución reciente de algunos museos catalogables de “etnológicos” de la región andaluza. Problemática que nos sitúa en la idea de “frontera imaginaria”. En su recorrido otros conceptos adyacentes como memoria social, artesanías, transición política, etc. vienen a ayudar en la comprensión de la singularidad museológica de Andalucía.

Palabras clave: Popular; Tradición; Andalucía; Exposiciones; Museos de sociedad; Regionalismo.

*En memoria de los profesores
Yannick Geffroy y Martine Segalen, amigos*

Cuando descubrí la museología de Georges-Henri Rivière (Segalen, 2020) en una estancia de investigación en el desaparecido Musée National des Arts et Traditions Populaires (ATP), en el Bois de Boulogne, París, a finales de los ochenta, me conmovió la potencia de la museografía etnográfica francesa en el campo de la etnología. Me impactó la experiencia de entonces, porque estaba en una institución muy potente, con un centro de investigación asociado, en comparación con la ausencia de una etnología/museología similar en España, y en particular en Andalucía. Los efectos del franquismo de nuevo, o mejor aún por un cierto atraso histórico respecto a las corrientes del pensamiento antropológico europeo, eran bien visibles. Sin embargo, varias décadas después –treinta años-- vuelvo sobre el tema, frente a las ruinas del museo que frecuenté, tras visitar la nueva Fundación Vuitton, acompañado por la antigua directora del ATP, la profesora Martine Segalen. La nueva fundación Vuitton se construyó junto al ATP, cerrado y demolido. Estuvimos ambos reflexivos, pero no nostálgicos.

En este contexto de partida encuentro otras explicaciones para la ausencia una museografía andaluza más relacionadas con las peculiaridades locales. No se puede juzgar la cuestión sólo por el retraso, la cuestión se complica, y afecta a los propios conceptos culturales, y al modelo museográfico ligado al espíritu del lugar. Todas las demás explicaciones que se dan para las diversas culturas y sus museografías son inútiles aquí (Chevallier, 2017). No existe modelo. Hay que buscar la hermenéutica de lo singular, andaluza en este caso. En todo caso, la única comparación posible, pienso, sería con Marruecos, por el horizonte cultural compartido en la historia.

LO POPULAR Y LO TRADICIONAL EN ANDALUCÍA

Es opinión común entre los antropólogos españoles dividir la Península Ibérica en dos grandes regiones desde el punto de vista de las culturas llamadas “populares”. Una, representada sobre todo por Castilla, centro peninsular con irradiación hacia el Norte, es decir, Galicia, la costa atlántica y el País Vasco, zona vinculada al concepto de “tradición”. El otro, Andalucía, irradia hacia el Levante (País Valenciano), más vinculado a la idea de “popular”. Se trata de una distinción muy aproximada pero útil para dar una interpretación ajustada y detallada de la recepción de la museología.

El primer movimiento que realmente recuperó lo “popular” fue la sociedad *El Folk-lore andaluz*, fundada por un grupo de intelectuales sevillanos, encabezados por el folclorista Antonio Machado y Álvarez –padre del poeta Antonio Machado–, que firmaba sus artículos con el seudónimo de *Demófilo*, es decir, “el amante del pueblo”. Esta sociedad funcionó en los años 80 del siglo XIX en la ciudad de Sevilla y sus alrededores. La sociedad formaba parte del movimiento folclorista internacional de la época (Folk-lore, 1991). Es sabido que Antonio Machado y Álvarez tuvo en el estudio de los cantos flamencos uno de sus principales apoyos ideológicos para su noción de lo “popular”. En la introducción a la colección de *cantos flamencos* que recopiló sobre el terreno, pero sólo desde el punto de vista de las letras, no de la música, Machado y Álvarez afirma que “el amor que tenemos a nuestro pueblo y el deseo de que la literatura y la poesía, rompiendo los antiguos moldes del convencionalismo estrecho y artificial, se eleven a la categoría de ciencia y se inspiren en la grandeza y en los nuevos ideales que hoy se ofrecen al arte” (Machado, 1975: 23).

Federico García Lorca, el famoso poeta y mártir de la guerra civil, amaba, según confesión propia, la cultura popular andaluza, y también la árabe, la negra y la gitana, como sustrato de la misma. Lo dijo en una entrevista periodística con el ideólogo y arabista “andaluz” Rodolfo Gil Benumeja. Llamó a Lorca “el califa en tono menor”. Cuando Benumeja entrevistó al poeta granadino en 1931, en la *Gaceta Literaria*, corrían juntos el mismo camino, llevando los conceptos a un terreno común: “García Lorca, todavía acurrucado en su piel de mediterráneo soñoliento, García Lorca el africano envuelto en ropajes de profeta” (Benumeja 1998: 32) Gracias a esta empatía con los árabes, García Lorca tuvo

una enorme fortuna tras su muerte en el mundo musulmán (El Gamoun, 1995: 61). La proyección de su obra sobre poetas y escritores árabes adquirió un fuerte componente crepuscular, activando la nostalgia mítica por al Andalus (Montávez 1992: 196-219). Hay que añadir que el mito de su vida y muerte transformó al poeta en un vencido, como los moriscos del siglo XVI, es decir, en un mártir de una guerra del siglo XX. Sin embargo, la realidad es que García Lorca no era un proletario, como lo fue el poeta comunista Miguel Hernández, si no un miembro de pleno derecho de la burguesía rural andaluza que ama “lo popular”.

Por otro lado, Picasso, andaluz como Lorca, se nutrió en su imaginario y prácticas artísticas de la cerámica popular, de las corridas de toros, del arte protohistórico ibérico, del barroco, etc. Es decir, por las influencias populares de su región de origen, Andalucía. La relación de Picasso con el Sur se ha convertido en objeto de varios eventos, sobre todo museográficos (Lebrero, 2018). En cierto modo es un Picasso de actualidad.

La otra cuestión, menos conocida, es que Picasso como consecuencia de esta sensibilidad sureña desarrolló un evidente antiorientalismo. Picasso liberará a las mujeres del harén, presentándolas con toda su desnudez, a la vez desveladas y desvestidas (Juilliart, 2016). Picasso devolvió a la mujer su plenitud, desenmascarando la quincalla orientalizante anterior, que va de Delacroix a Matisse (Djebar, 2002). Cuando pintó el cuadro *Femmes d'Alger* recibió la visita de su amigo y marchante de arte Daniel-Henry Kahnweiler, con quien mantuvo una interesante conversación frente al cuadro, durante la cual Picasso expresó su intuición en la famosa frase: “Yo no busco, yo encuentro” (Kanhweiler, 1991). Roland Penrose también relató la escena vivida en primera persona, destacando en primer lugar la obsesión que Picasso tenía por aquel entonces con el cuadro de Eugène Delacroix *Les Femmes d'Alger dans son appartement*. Picasso le dijo a Penrose que había heredado las odaliscas de Matisse, pero que, aunque nunca había estado allí, en Oriente. Lo suyo era una idea puramente intuitiva (Penrose, 1981: 345). Una cierta proximidad al problema orientalista como andaluz, podríamos añadir, sin la distancia exotista. En cierto modo, esta perspectiva picassiana es la afirmación del *genius loci*.

Entre 1954 y 1955, Picasso ejecutó quince variaciones sobre el tema de las mujeres de Argel. Boudjera cree que la presión de la ejecución, realizada en apenas dos meses, se debe a las circunstancias políticas del momento: “Las mujeres lascivas, abandonadas, folclóricas de Delacroix, se vuelven rígidas, agresivas, deserotizadas en Picasso”. “Son guerreras”, dirá cuando haya terminado de pintarlas (Boudjera, 2003: 29-39). Por supuesto, la posición de Picasso sobre la guerra de Argelia sigue la crítica del Partido Comunista Francés. Un caso específico y muy concreto que afecta a Pablo Picasso, sensible a las guerras y a sus sufrimientos, como lo demuestra el tema del Guernica, registrando la Guerra Civil española, es el de la tortura de una joven militante argelina del FLN, Djamilia Boupacha.

La opinión pública francesa, gracias a los trabajos del comité promovido por Simone de Beauvoir en 1960, conoce la tortura de esta joven por los militares franceses (Beauvoir & Halimi, 1962). A pesar del antiorientalismo de Picasso, su obra no se corresponde exactamente con la lucha por la liberación de Argelia, si no con el *genius loci* invocado de un sujeto mediterráneo meridional, intuitivamente opuesto a los efectos perversos del orientalismo como variante particular del exotismo. Podríamos argumentar que, en Picasso, como señala Alban Bensa a propósito del exotismo, no existe la gran partición entre ellos y nosotros que el mecanismo de la exotización ha establecido (Bensa, 2016: 15). Y esto, estamos convencidos, deriva del *genius loci* de Picasso, de su condición de andaluz, que nunca pudo dejar de lado.

En mi opinión, a este argumento se puede añadir que normalmente desde el desplome de la recepción pública de las ciencias sociales a finales del siglo XIX en Andalucía, y también en España, la literatura en particular, y las bellas artes en general, han ocupado el espacio interpretativo de lo “popular”. Por tanto, el estatus de lo “popular” en Andalucía comparado con el resto de España y también con Francia es un hecho singular muy estetizado, a la vez que alejado de las ciencias sociales. Para estudiar la museografía andaluza enmarcada como “etnológica” debemos partir de esta singularidad, que nos evita nociones comunes en otras regiones españolas, o francesas, como el concepto de “tradición.”

LOS CONTACTOS ANDALUCES CON LOS ARTESANOS MARROQUÍES EN LAS FERIAS REGIONALES E INTERNACIONALES

La historia de la defensa y promoción de las artes populares autóctonas en Tetuán, Marruecos, comienza en 1916, cuando la sociedad el Ateneo de esta ciudad promovió la creación de una escuela de artes y oficios (Castro & Bellido, 1999: 158). La escuela de Tetuán fue concebida para liderar otras escuelas creadas en los años siguientes: en 1928, la de Chauen, y, en 1943, la de alfombras en la misma localidad, y la de Tagut en 1940. La evolución de los nombres marca el camino de los conceptos, desde “artes indígenas” hasta “artes marroquíes”. Con la llegada de Mariano Bertuchi, pintor tardo-orientalista granadino, como director en 1931, la escuela cambió su nombre por el de Escuela de Artes Indígenas. Había nacido un nuevo espíritu: “Caracterizado por un estilo refinado, tradicional y sin nuevas influencias”. En 1947, también con el director Bertuchi, pasó a llamarse Escuela de Artes Marroquíes y el museo se le anexionó a la escuela como Museo de Arte Marroquí. Muchas colecciones eran de arte bereber, es decir del mundo rural de las montañas del Rif y Yebala.

La labor organizativa también pretendía promover en otras localidades, como Larache, escuelas de formación profesional, basadas en la artesanía, sobre la base de los siguientes principios: “Supervisión y orientación de talleres privados que realizarán trabajos de

estilo marroquí”. La Escuela de Artes Indígenas les proporcionaba modelos y protegía esta industria de cualquier competencia europea y de cualquier distorsión que pudiera producirse con fines industriales”. Del mismo modo, “los productos de los talleres artesanales destinados a la exportación deberán llevar un sello o marca de la Inspección de Bellas Artes que garantizara la buena producción” (Castro & Bellido, 1999: 164). Es decir, esta protección de la calidad es una copia del modelo adoptado en la zona del Protectorado francés, para garantizar la calidad de los productos destinados a los mercados metropolitanos.

La Exposición Iberoamericana de 1929, celebrada en Sevilla, por iniciativa del dictador español de origen andaluz Miguel Primo de Rivera, fue conceptualizada por los organizadores como una verdadera exposición “ex colonial”, sobre todo por la utilización de la idea de “hermandad” de todos los países que habían sido colonizados hasta la segunda mitad del siglo XIX. Esta situación política es muy diferente a la de la Exposición Colonial Francesa de 1931, en la que Francia quiso hacer una exposición de poderío sobre los países coloniales contemporáneos, con la presencia de los países del Magreb, Argelia o el propio Marruecos (Sánchez Gómez, 2006). La Exposición Iberoamericana, a diferencia de la francesa de 1931, estableció un diálogo, un intento fraternal –si bien retórico– con América, y también una especie de demostración de cómo debía ser la relación con Marruecos. Con esta última colonia, en el año 29, se exaltaron los valores comunes y de colaboración con el sultanato. En términos como los expresados por el Tabib Arrumi, – es decir el propagandista Víctor Ruiz Albéniz– en el catálogo de la exposición del 29: “El fin de la guerra en Marruecos [...] el grave y trascendental problema de establecer, sobre bases coherentes y duraderas, un régimen de pacificación, tranquilidad, por una parte, el libre y enérgico desarrollo de las posibilidades vitales del pueblo protegido, y, por otra, la pronta necesidad de aliviar la carga, los gastos, los desvelos y los sacrificios hechos por el país protector”. Lo interesante del pabellón marroquí es que formaba parte de un gran proyecto hispanoamericano de 1929, cuyas pretensiones eran confraternizar con naciones “hermanas”, como decíamos.

Pero esta situación posibilitó también la presencia española en el norte de Marruecos, una “colonia”, o “protectorado” para ser más exactos, con un teórico régimen de tutela transitoria, desde 1912. Situada la exposición en el recinto ferial del parque de María Luisa de Sevilla, este alberga todavía el edificio neomarroquí. Este fue construido por el arquitecto José Gutiérrez Lescura y decorado en estilo hispano-morisco por artesanos de la escuela de artes Indígenas de Tetuán, bajo la dirección del mencionado Mariano Bertuchi. Bertuchi fue comisario del pabellón marroquí como adjunto al arquitecto Lescura. El tetuaní Azzuz Hakim describió el acontecimiento: “El Jalifa del Sultán nombró a Majus Abdussalam Bennuna delegado del Majzen el 2 de octubre. Había encargado la ejecución del proyecto con la asistencia artística de Bertuchi. Pasaron dos

años y medio entre la construcción del pabellón marroquí, *una especie de al-qaysariyya con un minarete y con una exposición de obras artísticas y artesanales, la mayoría de ellas realizadas en la Escuela de Artes marroquí*⁷. El pabellón marroquí había sido incluido en el proyecto cinco años antes, en 1924, cuando Brasil, Portugal y Estados Unidos fueron admitidos como países participantes. Como señaló Alberto Darías, “la participación del Protectorado no fue más que la consecuencia de una ideología regeneradora desarrollada en el propio Marruecos a expensas de los fracasos militares que produjo la política indecisa de los diferentes gobiernos de Madrid” (Darías, 1998). Bertuchi aprovechó que “sus artesanos” realizaban la mayor parte de los trabajos de decoración, contribuyendo así al éxito de la escuela de Tetuán.

La Escuela de Artes Indígenas, así como la Escuela de Bellas Artes, de Tetuán fueron creadas, como ya hemos dicho, con el objetivo, en primer lugar, de salvaguardar la producción artesanal local, considerada en proceso de decadencia. Se trata de la misma percepción que tuvo el Residente francés Hubert Louis Lyautey, en el periodo de su mandato marroquí entre 1912 y 1925, por la que creó en su gobierno el departamento de artes indígenas, junto al departamento de bellas artes. Pero hasta aquí las similitudes. La gran diferencia reside en la lejanía entre la política de protección francesa, distante, y la política de “hermandad” de los españoles ya que estos consideraban que la artesanía hecha en Marruecos, y en particular en Tetuán –ciudad considerada “andaluza” por el origen de sus fundadores históricos–, tenía muchas similitudes con la artesanía andaluza. La comparación Granada / Tetuán se produce a todos los niveles, pero sobre todo en el nivel artesanal. Por otra parte, la Escuela de Bellas Artes de Tetuán fue la primera institución en Marruecos que introdujo la pintura de caballete tanto entre los residentes españoles como entre los autóctonos. La voluntad de colaboración y/o de fraternización resulta evidente.

Pero vayamos a otro asunto. El pabellón de Granada en la Exposición Iberoamericana de 1929 fue diseñado por Leopoldo Torres Balbás, arquitecto-director de la Alhambra, que fue uno de los ejecutores inconscientes del estilo “hispano-morisco” concebido por los franceses para despojar el discurso estético y el canon de los “andalusíes” (es decir, los musulmanes andaluces de la historia) de su legítimo propietario en aquel momento, es decir, Marruecos bajo el yugo colonial. El proyecto granadino y el marroquí coincidían en el corazón de la ideología regeneradora. Sin embargo, el interés de Granada por la Exposición Iberoamericana fue muy escaso. El pabellón granadino tuvo grandes problemas para lograr su decoración y contenido interno, que imitaba en cierta forma a la Alhambra de Granada (Barea, 1986).

7. Mohammed Ibn Azzuz Hakim. «Bertuchi, pintor marroquí». Texto mecanografiado, 2000. Archivo del autor.

En los años treinta, cuando Bertuchi conoció a fondo Marruecos, ya era un hombre en plenitud; entonces, es nombrado director de las escuelas citadas, tras haber contribuido a crear el pabellón marroquí en la exposición de Sevilla. Tomás García Figueras, preboste del Protectorado, asegura que muchas de las plantas del jardín de la escuela de Tetuán fueron tomadas de la propia Granada por Bertuchi, muestra de su vínculo umbilical con su lugar de nacimiento. García Figueras afirma que hubo algo de “brujería”, motivada por la personalidad del pintor Bertuchi, en el éxito de la escuela de Tetuán.

“En realidad, se trata de un fenómeno de ósmosis claro y bien definido. Don Mariano [Bertuchi], que tanto amaba a Marruecos, que tenía el alma de Marruecos en él, llegó a la dirección de la Escuela en plena madurez artística y en el apogeo de su sensibilidad para comprender la importancia de la obra que emprendía. Y a partir de ese momento, Bertuchi se entregó por entero a la Escuela y ésta transformó su pasión marroquí en dulce veneno; al final del fenómeno, no podemos determinar dónde acaba una y empieza la otra. Don Mariano es la escuela; la escuela es Bertuchi” (García Figueras s.f.).

Así, los artesanos marroquíes ya estaban acostumbrados a entrar en contacto con el medio andaluz. Pero hay que añadir que en 1929 la propia Granada había celebrado una exposición de arte local, que no había servido para facilitar el contacto. Habría que esperar unos años más para alcanzar esta influencia: en la Segunda República, en el Corral del Carbón de Granada, durante las fiestas del Corpus de 1935, se inauguró una exposición de artesanía hispano-marroquí (fig. 1 y 2). Esta exposición fue titulada “Exposición de Industrias de Granada y Marruecos”. La exposición de 1935 se celebró en el Corral, un antiguo *fondac* nazarí de los siglos XIV-XV que ya había estado amenazado de demolición a finales del siglo XIX. Los organizadores fueron una comisión creada *ad hoc* por la sociedad local Centro Artístico y Literario de Granada, presidida por D. Baldomero Martín, sujeto central en el éxito y crecimiento del proyecto⁸. Bertuchi envió a ocho artesanos marroquíes y a un maestro carpintero granadino, que habían trabajado con él en Tetuán. En ese 1935, la exposición de Granada premió a la escuela de arte indígena de Tetuán, al igual que a algunos industriales granadinos, algunos de reproducciones nazaríes.

Para darle mayor importancia a la exposición quisieron traer una representación de la guardia del Jalifa, es decir, el representante del sultán ante el Protectorado español con sede en Tetuán. El principal obstáculo para la exposición en Granada fueron los funcionarios de aduanas de Málaga, que abrían y detenían los paquetes y cajas enviados desde Tetuán. El Alto Comisario del Protectorado español tuvo que realizar gestiones para dirigirlos finalmente a la exposición de Granada.

8. Archivo Municipal de Granada (AMGr). CA.C 055.001.

Al año siguiente, en 1936, en la segunda exposición persistieron los problemas en este sentido. Se celebró paralelamente a otra, llamada “Cuadros de la Granada de los siglos XIX y XX”, sin mezclar ambas. Los organizadores quisieron mejorar la del año anterior y pidieron a un sujeto de Melilla, musulmán, que les proporcionara un buen té porque el del año anterior era muy malo. El vendedor de Melilla, llamado Mohamed Maanan, que conocía Bertuchi, porque había estado en Tetuán, se presenta como “encantador de serpientes”. También hablan de las bailarinas presentadas como “*bayadères moras*”. Más adelante, Mariano Bertuchi contesta que no es posible llevarlas y que no puede traer dos camellos para anunciar la exposición por las calles de Granada. A pesar de ello que una pequeña orquesta estará presente.

Estos certámenes, de 1935 y 1936, se celebraron con los siguientes fines declarados por los organizadores: “1º. Estado actual de la industria de la estructura granadina y procedimientos árabes. 2º. Renacimiento de la industria marroquí bajo el Protectorado español. 3º. Progreso de la industria granadina en la actualidad. Por esta razón, queremos premiar a los más destacados¹⁰. La exposición de 1936 fue acogida con entusiasmo por la prensa. La Exposición Granada-Marruecos se repitió durante la guerra en los años 37, 38 y 39 (Caparrós, 2007). Como hemos dicho, esta exposición se organizó para el Centro Artístico. Entre los organizadores estaba además de Bertuchi, un hasta entonces seguidor del líder regionalista andaluz Blas Infante, Antonio Gallego Burín. Este era un defensor de la España renacentista y barroca frente al horizonte islámico, Bertuchi, por el contrario, era un devoto de lo hispano-morisco. Leemos en Seco de Lucena: “El alcalde [Gallego Burín], que, entre sus iniciativas organizativas de las Fiestas [del Corpus Christi], entendió que este monumento arquitectónico [el Corral del Carbón], recuerdo de las costumbres islámicas, era apropiado para celebraciones y reuniones, era expresión de la gratitud con que correspondemos a la noble ayuda que los moros nos prestaron heroicamente hasta el feliz día de la Victoria” (Seco, 1941:50).

Es una historia particular pero muy representativa de la presencia de la museografía etnográfica en Marruecos, sin equivalente en la Andalucía española. Nos encontramos en la “frontera imaginaria” con todas sus problemáticas (González Alcantud, 2020).

MUSEOS Y COLECCIONES DE ARTES POPULARES DE ANDALUCÍA

Tal vez esta política de apertura de museos “etnológicos” haya estado bajo el espectro de la creación del Museo del Pueblo Español, desde los años treinta. Inaugurado como proyecto museográfico en 1934 en Madrid, en plena República, se cerró en 1993, sin pena ni gloria (Ortiz & Sánchez, 1994). La posibilidad de recuperar, en el tardo franquismo, la figura de Julio Caro Baroja, el etnólogo más conocido del momento, y hombre poco

9. AMGr, CA.C. 027.019.

10. *Programa de las fiestas del Corpus de 1936.*

o nada comprometido con el régimen, para hacerse cargo de la dirección del museo se convirtió en todo un acontecimiento. La política franquista a partir de mediados de los sesenta fue también la de crear museos de artes populares, como parte del segundo plan nacional de industrialización (Romero de Tejada, 1983). Sin embargo, la realidad es que se crearon pocos museos. Especialmente en Andalucía, ya que en el periodo se convirtió en una región con un concepto cultural de identidad excedente, significando en el exterior la totalidad de España (González Alcantud, 2000), pero sin realidad política propia hasta la autonomía política conseguida en la restauración democrática. Sólo se abrirá en ese periodo el Museo de “Costumbres Populares” de Sevilla.

Un caso singular: el Museo Casa de los Tiros de Granada

La Casa de los Tiros, un museo que podría calificarse “de sociedad”, responde a los criterios museográficos establecidos por el Marqués de la Vega-Inclán para las casas de El Greco, de Toledo, y Cervantes, de Valladolid, asimilados por el notable granadino Antonio Gallego Burín, ya citado (figs.3 y 4). La Casa de los Tiros fue la residencia familiar de los Granada-Venegas, herederos tanto del antiguo linaje real nazarí como de los Rengifo, familia castellana. Gracias a esta alianza entre los antiguos nazaríes y los castellanos, se establecieron en un auténtico palacio renacentista, lleno de referencias a la cultura humanista italiana. Este palacio no pasó a manos del Estado español hasta 1921 con la propiedad del Generalife, tras una larga disputa con sus propietarios, en aquel momento la familia genovesa Grimaldi-Pallavicini. La Casa de los Tiros fue devuelta solemnemente en esta fecha junto con el Generalife, acto ignorado por la sociedad granadina de la época, lo que impidió valorar el alcance real del acontecimiento.

El erudito local Francisco de Paula Valladar, director de la importante revista cultural *La Alhambra*, sería su primer director, justo después de la entrega del edificio y los jardines del Generalife al Estado en 1921. La revista, *La Alhambra*, había desarrollado una campaña ante la opinión pública para apoyar la reclamación del Estado frente a las pretensiones de los Grimaldi-Pallavicini de mantener la propiedad de la Casa de los Tiros. Lo fue hasta 1926, cuando Gallego Burín se hizo cargo de la dirección y del proyecto. La personalidad de Burín estuvo ligada desde el principio al regionalismo andaluz de Blas Infante, como dijimos. Para él, la Casa de los Tiros constituyó un modelo a exportar a toda la ciudad de Granada, como dispositivo teatral (Juste, 1979). En 1926, o sea cinco años después de que el edificio de la Casa de los Tiros fuera devuelto al Estado, cuando Gallego fue nombrado delegado de la *Regia Comisaría de Turismo*, la sede de esta en Granada se instalaría allí. La citada exposición regional de arte moderno, que él mismo patrocinó en 1929, se considera el principal acontecimiento del proyecto museográfico. Esta exposición surgió como una especie de compensación a Granada por la Exposición Iberoamericana de Sevilla, que había encontrado allí una gran resistencia.

Esta resistencia, liderada por el Centro Artístico de Granada, hizo que el comisario real de la exposición sevillana, José Cruz Conde, propusiera un mitin en el Teatro Regio de Granada para calmar los ánimos y solicitar el apoyo de los granadinos irritados por la marginación¹¹. Paralelamente a la exposición, Gallego organizó tertulias de los notables granadinos en la Casa de los Tiros. En el momento de la inauguración de la exposición regional granadina, según testimonios contemporáneos, Burín “estaba en su apogeo”. Un apogeo que haría tan personal su proyecto museístico hasta el punto que él mismo se encargaría de los pequeños detalles con la colaboración de artesanos. Escribe su hijo Antonio Gallego Morell:

“Granada estaría simbolizada en la Casa por las telas de los Fortuny, por la cerámica de los Alguacil, por los hierros de los Cuadros o de los Salazar, por los faroles de Estévez, y el taller de carpintería de Martínez Herrera tendría una sala de exposición permanente en la Casa de los Tiros [...] El museo de la Casa de los Tiros es “un museo vivo”. Cada verano, Gallego Burín retoma su proyecto hasta integrarlo en habitaciones y dependencias, muebles y objetos, cortinas y lámparas. La Casa de los Tiros pone de moda en el mundo los anticuarios de Granada” (Gallego, 1973: 64).

Gracias a los artesanos implicados en el invento, el “estilo de la Casa de los Tiros”, según Gallego Morell, “se extiende por el país y traspasa fronteras”. A ello se añade el que Gallego Burín fuese nombrado ulteriormente, tras ejercer como alcalde de la ciudad, director general de Bellas Artes de España.

Las colecciones de la Casa de los Tiros tienen una clara orientación cosificadora de acuerdo con el diseño y ejecución de Gallego Burín. Esto se aprecia en el tratamiento de los gitanos, única minoría étnica en una Granada sin moriscos, judíos y protestantes desde hacía siglos. El pintoresquismo granadino se produce principalmente a través de estos gitanos del Sacromonte, el barrio de las cuevas de la ciudad, que supuestamente llegaron a la ciudad con el ejército de los Reyes Católicos tras la conquista de 1492. Pintores como Mariano Fortuny o López-Mezquita habían tomado como modelos a los gitanos locales. La identificación general de los artistas con la vida gitana provenía tanto del atractivo plástico de sus tipos físicos y vestimentas, como de la libertad y bohemia que creían que encarnaba la etnia gitana. La llamada Exposición Gitana, promovida por Gallego Burín, celebrada en el Corral del Carbón de Granada, en las fiestas del Corpus de 1948, sin embargo, volvería a abundar, no sin cierta noción de fatalidad, en un estereotipo del gitano, que ya no era un “tipo” sino un “misterio de la raza”. Este mismo pintoresquismo, que revivía la idea equívoca de “misterio”, llegaría a la Casa de los Tiros, completando así el cuadro del “estilo granadino” basado en la museografía.

11. “El Defensor de Granada”, 20-IX-1928.

A diferencia del tratamiento singular de los gitanos, sus antecesores, los moriscos históricos, se diluían por toda la casa. La figuración presentista del moro no se correspondía con el proyecto casticista (González Alcantud, 2007), al contrario, lo negaba con su mera presencia, ya que *el casticismo*, como clausura cultural, se había creado con la exclusión de musulmanes y hebreos en los siglos XV-XVI. Esta exclusión es aún más rara por la propia historia de la Casa de los Tiros, directamente vinculada al futuro del linaje mixto castellano-nazarí, heredero de la familia real musulmana de la ciudad. Lo cierto es que fue mucho más fácil integrar a los gitanos en el proyecto tradicional que a los moriscos. Unos representaban una cristiandad lejana, aceptada incluso en su persistente incredulidad, los otros, los moros, eran la encarnación misma del mal histórico representado por el enemigo amenazador e irredento.

El casticismo como peculiaridad española y andaluza

Casticismo, según la Real Academia de la Lengua Española, es: “Apego a lo castizo en las costumbres, usos y modales”. Y a su vez la definición de “castizo” dice: “De buen origen y casta. Típico, genuino del país o lugar en cuestión. Dicho del lenguaje: Puro y sin mezcla ni giros extraños”.

Desde un punto de vista más hermenéutico, el casticismo es una variante del complejo de autenticidad, de lo genuino. Según Julio Caro en España desde el Barroco hasta la frontera de la modernidad hubo dos fuentes esenciales de casticismo: Madrid y Sevilla (Caro Baroja, 1980). Unamuno intentó analizar el fenómeno del *casticismo* sin mucho éxito, quizá por su propia condición de escritor castizo (Unamuno, 1986). Habrá que esperar al historiador exiliado Américo Castro, y por tanto alejado de la problemática cotidiana del casticismo como sistema de jerarquización social, para comprender en profundidad qué es el fenómeno. Según Castro, se trata de un complejo nacional que ha confinado al país frente a las corrientes del pensamiento extranjero, y también a las costumbres externas (Castro, 1974). El culto a “lo castizo” también está presente en la museografía, en la que es muy difícil recoger la idea de “etnología” como producción de bienes culturales –materiales o inmateriales– separados de la cultura culta. El complejo de autenticidad es aquí más fuerte en comparación que en el mundo griego antiguo (Detienne, 2003).

Los Museos de Artes y Tradiciones Populares de Andalucía: un desarrollo atípico

No pretendemos hacer un inventario exhaustivo, sino tan sólo ejemplificar algunas de las líneas maestras de la historia de la museografía “etnológica” en el sur de España a través de algunos museos y colecciones contemporáneas, actualmente abiertos al público. El parteaguas es franquismo /democracia.

Museos folclóricos creados durante el último franquismo

Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla

El museo ocupa el Pabellón Mudéjar, importante edificio resultante de la Exposición Iberoamericana de 1929. Este museo “etnológico” se creó como sección del Museo Arqueológico de Sevilla en 1972. Desde hace treinta años el museo es propiedad de la Junta de Andalucía. El mismo contaba desde 1990 con una colección de piezas de bordado –alrededor de seis mil–, de procedencia privada. La actividad bordadora es muy importante, especialmente relacionada con la Semana Santa (Aguilar, 1999). También es muy importante la colección de cerámica. Hay que recordar que la zona de Sevilla es muy activa en la producción de cerámica de lujo y/o popular. La cerámica de “cuerda seca”, por ejemplo, se ha utilizado en arquitectura desde el Barroco hasta nuestros días. También la cerámica de “Cartuja” es muy valorada como producción artesanal de lujo. El museo de Sevilla es, en definitiva, un museo local de culturas materiales populares, que podemos designar como “barroco”, si bien está alojado en un pabellón mudéjar, lo que le confiere un cierto ambiente “oriental”.

Museo de Artes y Costumbres Populares de Málaga

Este museo está formado y sustentado en sus instalaciones por una caja de ahorros regional con sede en Ronda (Málaga). El museo se ubica en la capital de la provincia, Málaga. El museo ocupa la antigua “Taberna de la Victoria”, y su concepción procede de la política de hacer museos etnográficos a partir de los años 60, como en Sevilla. Fue inaugurado en 1976. Es un modelo que responde a la percepción franquista de la cultura popular como cultura “tradicional”, en una apropiación folclorizante propia de todos los sistemas políticos autoritarios. La llamada “Sección Femenina” del Movimiento Nacional Franquista trabajó en este campo a través de campañas de documentación, recuperación y recreación de bailes populares –los “coros y danzas de la sección femenina”– y pequeños oficios domésticos hechos por mujeres. En esta línea se inscriben las colecciones y la museografía del museo.

En contraposición, hay que señalar el contexto actual: en las últimas tres décadas Málaga ha experimentado una transformación radical de su vieja y anticuada red museística. De tener sólo un museo provincial de Bellas Artes y Arqueología, como todas las capitales de provincia españolas, ha pasado a ser, gracias a la creación del Museo Picasso en 2003, una gran ciudad, con muchos museos “inventados” –Picasso, Ruso, Pompidou, Thyssen, Aduana, etc.–, todos ellos marcados por la idea de modernidad y modernización estética de la ciudad.

Museo de Artes y Tradiciones Populares de Jaén

Es un museo propiedad de la Diputación Provincial, es decir, del gobierno de la provincia, ubicado en un palacio renacentista. Comparte espacio con un museo internacional de arte naif. El llamado Palacio de Villadonpando alberga colecciones muy tradicionales de antiguas culturas rurales, organizadas en torno a una taxonomía clásica de la museografía. Las piezas son de gran calidad, pero el dispositivo museográfico es muy tradicional. El lugar es muy visitado porque en el subsuelo se encuentran los antiguos baños árabes – *hamman*– de la ciudad. Realmente esta colección está en complicidad con la percepción tradicionalista y nostálgica de las culturas rurales. La provincia de Jaén es muy rural.

En la misma provincia, a un centenar de kilómetros, hay otro museo, en el pueblo de Quesada, dedicado a la memoria del poeta “del pueblo” Miguel Hernández, literato comunista muerto en prisión durante la Guerra Civil española. La colección se constituye sólo por los recuerdos personales de Hernández, pero es una lectura “social” del compromiso con la defensa de la “cultura popular”, donde “popular” se ha connotado con otro significado. El museo de Miguel Hernández está asociado al museo principal de un pintor de la vanguardia española de los años 50, Zabaleta, nacido en la localidad.

La museografía andaluza en la autonomía democrática

El sistema autonómico implantado en época democrática intentó crear una corriente de simpatía por la “cultura popular” andaluza, sobre todo a partir de los años ochenta, rehabilitando a figuras culturales y políticas como Antonio Machado y Álvarez, Blas Infante, Federico García Lorca e incluso Picasso. Al mismo tiempo, el nuevo régimen autonomista, utilizando los recursos de que disponía, creó un “Comité Etnológico de Andalucía”, en el seno de la Consejería de Cultura andaluza. El “patrimonio cultural y artístico”, es cierto, será objeto privilegiado de atención. Se creará un “Instituto Andaluz del Patrimonio”, entre otras instituciones regionales. Y también una “Comisión de Museos de Andalucía”. La primera comisión, la “etnológica”, no se ocupó de los museos y salas etnográficas, salvo la promoción de los estudios clásicos de etnología regional, y la segunda de la promoción de los museos arqueológicos y de bellas artes marcados ahora por la identidad regional. Se creó asimismo la “red andaluza de museos”, basada en una ley regional específica sobre museos. Para figurar en la lista y recibir fondos para su desarrollo y actividades, era necesario presentar un complejo expediente. Las críticas por no prestar atención al tema de los pequeños museos están presentes. Yo mismo, en calidad de miembro del comité de museos, fui un crítico de la ley de museos regional porque los expedientes complejos sólo podían ser cumplimentados por equipos científicos financiados por los grandes pueblos, de ethos urbano, o ciudades. Excluían a los pequeños pueblos y aldeas. A finales de los años noventa, propuse la creación de una red de salas etnográficas y de identidad local. Celebramos un seminario sobre este

tema en el pueblo granadino de Nigüelas, en el que había un antiguo molino recién restaurado. La imposibilidad de poner orden en el sector, afectado por una cierta falta de centralización, ha dado lugar a una situación plural, en la que destaca la ausencia significativa de ecomuseos al estilo concebido por Rivière, museografía muy popular en la Francia en aquella época.

Museos Conmemorativos de Andalucía

Poco antes de la muerte de Franco, en la región sur de España se produjo una resurrección del movimiento “andalucista”, es decir, del regionalismo andaluz. Este movimiento había sido muy activo entre 1885 y 1939, especialmente en los años veinte y treinta con la figura tutelar del notario y abogado D. Blas Infante Pérez (1885-1936). Sin embargo, no obtuvo buenos resultados en las elecciones. Los andalucistas de entonces intentaron acercarse a los anarquistas y a los republicanos de izquierdas buscando esa base electoral que no tenían. Durante el franquismo, tras el asesinato de Blas Infante en los primeros días de la sublevación fascista, el regionalismo político andaluz desapareció. Pero en 1975, poco antes de la muerte del dictador, la Alianza Socialista de Andalucía –un grupo muy alejado del Partido Socialista– retomó una vez más el “ideal andaluz” de Blas Infante. La Transición democrática despertó el sentimiento de agravio de los andaluces, entonces siete millones de ciudadanos. Andalucía era la región más poblada de España desde el punto de vista demográfico, y la más extendida territorialmente. Las manifestaciones públicas del 4 de diciembre de 1977, exigiendo la plena autonomía regional al mismo nivel que otras regiones “históricas” como Cataluña o el País Vasco, marcaron el futuro político democrático de Andalucía.

El “Museo Memoria de Andalucía”, con sede en Granada, no es realmente un museo, sino un “centro cultural” con un museo virtual dedicado al cultivo de la “memoria regional”. Fue creado en la década de 2010 por iniciativa de una caja de ahorros regional, con el apoyo intelectual del foro “Andalucía nuevo siglo”, convocado por la presidencia de la región para abordar los problemas de la modernidad en Andalucía, tras la experiencia de la Exposición Universal de 1992 celebrada en Sevilla. El edificio del museo fue encargado al arquitecto Alberto Campo Baeza (fig.5), y fue inaugurado por los Reyes de España; el resultado fue absolutamente modernista. El museo resultante siendo virtual está orientado, sobre todo, a la educación. Para algunos jóvenes extranjeros es un buen ejemplo de discurso de modernidad y pluralismo (Strasburger, 2017). Pero no es un museo “etnológico” o “de sociedad”, sino un museo de la “memoria”, un tema muy actual en la Andalucía reciente, a propósito de los resultados de la guerra civil. La llamada “industria de la memoria” tiene allí un ejemplo notable.

Una función muy similar tuvo el “Museo de la Autonomía de Andalucía”, situado en Coria del Río (Sevilla), y gestionado por el gobierno regional. Es un museo nuevo, creado

también sin piezas notables, salvo algún recuerdo de los primeros andalucistas. Junto a él está la casa familiar de Blas Infante, llamada en árabe “Dar Faraq”, en recuerdo del viaje a Marruecos de éste en 1924, al encuentro de la tumba de al-Mutamid de Blas Infante, periplo iniciático en la cultura “morisca” del líder del andalucismo. Es un espacio, por ello, cargado de significación memorialista.

Museos locales y secciones etnográficas

Las salas “etnográficas” están muy extendidas en la Andalucía actual, ya sea en solitario o asociadas a museos arqueológicos. Suelen ser iniciativas municipales para activar el turismo rural o reforzar la identidad local. Sólo expondremos dos ejemplos y una excepción para ilustrar la problemática.

El primero está relacionado con un Museo Provincial de Cádiz. El Museo de Cádiz es un museo genérico, con secciones dedicadas en el mismo edificio a la arqueología fenicia y romana, es decir, a las primeras culturas de la ciudad, y otra a la pintura local desde el barroco hasta nuestros días. Desde los años 90 cuenta con una sección dedicada al teatro popular en vías de extinción. Se trata de la sala consagrada al teatro de marionetas de la Tía Norica, muy popular en el pasado en Cádiz (fig. 6 y 7).

La historia de la Tía Norica es la siguiente: en 1815, una compañía italiana llega a Cádiz, probablemente en plena época post-napoleónica, y permanece allí. Durante un siglo, la compañía pondrá en escena obras como “El nacimiento de la tía Norica” o “Auto de Navidad”, y las representará en diciembre y febrero de cada año. En los años 20 el teatro viaja por Andalucía. En el teatro de la tía Norica los diálogos son en jerga gaditana, lo que los hace difíciles de entender, incluso para el resto de los andaluces que no son de Cádiz. Su chiste se basa en el concepto de gracia humorística, que es naturalmente de origen y anclaje local. Además, un analista del teatro de La Tía Norica ha afirmado que, según los testimonios de los titiriteros, los títeres también tienen “características especiales”, marcadas por las peculiaridades gaditanas. “Los títeres de La Tía Norica -escribe Aladro- son ‘realistas’ por lo que puede llamarse realismo la configuración del diablo, representado de cuerpo entero, los magos vestidos de señores mayores con capas de lentejuelas y brocados y Doña Norica de aldeana bien vestida para las danzas del trigo” (Aladro, 1976: 195) (fig. 8). Hay una influencia en la formación de la obra musical del compositor gaditano Manuel de Falla, en particular en ‘El retablo de Maese Pedro’, que va a representar ante la princesa de Polignac y la alta sociedad de París. La tía Norica continuó hasta 1959, y luego tuvo una efímera reposición en 1974-75.

Pero hay otros museos en los que es imposible hacer esta distinción entre bellas artes y etnología, a pesar de la renovación del discurso modernizador. Por ejemplo, el Museo de Arte Islámico de la Alhambra se creó en 1940, cuando se denominaba “Museo Nacional”. Con el tiempo ha cambiado dos veces de nombre, y actualmente es un museo integrado

en el complejo de la Alhambra. Hablamos de él porque la tradición islámica tiene mucho de artesanía. Pero al contrario de lo que imaginamos, la conexión entre la restauración y conservación de los palacios nazaríes de la Alhambra y la artesanía magrebí hoy día y en el pasado posterior a la conquista de finales del siglo XV es inexistente. Las colecciones de azulejos históricos de la Alhambra no han tenido continuidad en la cerámica tradicional granadina. La tradición cerámica local es principalmente la cerámica de Fajalauza, de la que existe una buena representación histórica en el Museo Arqueológico de la ciudad. Sin embargo, se trata de una cerámica de uso cotidiano, con piezas de empleo doméstico: botijos, tinajas, platos, etc. Los azulejos modernos se realizan con una técnica diferente, con el uso de moldes en lugar de tallados in situ, para ser destinados a la restauración de la Alhambra (González Alcantud & Rojo Flores & Muñoz, 2017).

Entre otros ejemplos, elegí una pequeña sala etnográfica dedicada a las marmolerías de la localidad y a la etnografía de los canteros. Históricamente, el mármol de Macael (Almería) se utilizó en los palacios musulmanes de la Alhambra, y hoy es muy apreciado para la construcción, sobre todo en los países árabes del Golfo. Es una tradición antigua pero viva. Es a la vez un ejemplo entre muchos de esas salas que en Francia se conocen como “museos de identidad local” (González Alcantud 2018). El monocultivo de Macael, absolutamente dependiente de la explotación del mármol, dio lugar a la formación de un museo monográfico de iniciativa municipal. Hay una razón personal para elegir este “centro de interpretación” o pequeño museo: en el año 2017 realizaron en el pueblo de Macael, en la provincia de Almería, una puesta en escena historicista: la dramatización del trabajo de campo que realicé en el año 1990. Los habitantes del lugar representaban la lucha del “pueblo” –en el doble sentido andaluz, de lugar de hábitat y comunidad de personas– de Macael, por preservar la propiedad comunal de las canteras de mármol.

La percepción museística de la etnología en Francia es una obviedad. Existe una alta y baja cultura, que en el mundo rural es “tradición”. Los ecomuseos, muy extendidos gracias a la obra de Georges-Henri Rivière, también fueron conservatorios de la tradición y de la transmisión de los “saberes”. Concepto este último muy importante. Algo parecido ocurre en Marruecos, como enseñó Mariano Bertuchi en Tetuán. Es decir, podemos comprobar que, a través de este, por ejemplo, en el Protectorado, los andaluces peninsulares, hacen la diferenciación entre la alta cultura andalusí y lo etnológico, vinculado a lo bereber.

Sin embargo, en Andalucía no es una exigencia lo etnológico, en cuanto “tradicional”, porque “lo popular” está vivo sin necesidad de historizarlo ni museografiarlo. En este sentido es especialmente interesante la idea de “patrimonio vivo” como alternativa (González Alcantud, 2013, 2009). De ahí la singularidad de la percepción andaluza del patrimonio cultural.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguilar Criado, Encarnación (1999), *Las bordadoras de mantones de Manila de Sevilla. Trabajo y género en la producción doméstica*, Universidad de Sevilla, Sevilla.
- Aladro, Carlos Luis (1976), *La tía Norica de Cádiz*, Editora Nacional, Madrid.
- Barea Ferrer, José Luis (1986), “Granada y la exposición iberoamericana de 1926”, CSIC, Sevilla: 131-162.
- Beauvoir, Simone de & Gisèle Halimi (1962), *Djamila Boupacha*. Gallimard, París.
- Bensa, Alban (2016), *La fin de l'exotisme. Essais d'anthropologie critique*. Anacharsis, Toulouse.
- Boudjera, Rachid (2003), *Peindre l'Orient*, Zulma, Blèges.
- Caparrós Masegosa, Lola (2007), “Exposiciones de Bellas Artes en Granada, el final de un ciclo (1920-1936)”. *Cuadernos de Arte*, Universidad de Granada, 38:231-248.
- Caro Baroja, Julio (1980), *Temas castizos*, Istmo, Madrid.
- Castro Morales, Federico & María Luisa Bellido Gant (1999), “Crisis de la artesanía en Marruecos y presencia colonial española”. F. Castro Morales (ed.). *Al-Andalus: una identidad compartida. Arte, ideología y enseñanza en el Protectorado español en Marruecos*. Universidad Carlos III, Madrid, 1999: 107-113.
- Castro, Américo (1974), *Cervantes y los casticismos españoles*, Alianza, Madrid.
- Chevallier, Denis (ed.) (2017), *Métamorphoses des musées de société*, La Documentation française, París.
- Darías Príncipe, Alberto (1998), “La presencia de Marruecos en la Exposición Iberoamericana de Sevilla: razones de un resurgimiento manipulado”, *Boletín de Arte*, Málaga, 19: 231-243.
- Detienne, Marcel (2003), *Comment être autochtone. Du pur Athénien au Français raciné*, Seuil, París.
- Djebar, Assia (2002), *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Albin Michel, París,
- El Folk-lore Andaluz, 1884-1885* (1991). Edición facsímil de J.Blas Vega y E.Cobo, Sevilla.
- El Gamoun, Ahmed (1995), *Lorca y la cultura popular marroquí*, Libertarias, Madrid.
- Fabre, Daniel (2009), «Introduction: Habiter les monuments». In: Daniel Fabre & Anna Iuso (eds.). *Les monuments sont habités*. París, Maison des Sciences de l'Homme.

- Gallego Morell, Antonio (1973), *Antonio Gallego Burín*, Moneda y Crédito, Madrid.
- García Figueras, Tomás (sd), *Bertuchi en Marruecos*, sin fecha, mecanografiado, Biblioteca Nacional de España AfrGFC/497/3.
- Gil Benumeja, Rodolfo (1998 [1931]), “Estampa de García Lorca”. En: *La Gaceta Literaria*, 15 de enero de 1931. Reimpresión: F. García Lorca, *Entrevistas y declaraciones, 1922-1933*, RBA, Barcelona: 29-32.
- González Alcantud, José Antonio (2000), « Andalousie : le double regard », *Ethnologie Française*, XXX, 2000/2: 271-282.
- González Alcantud, José Antonio (2007). *Le Maure de l'Andalousie. Les raisons d'une exclusion et la formation d'un stéréotype*, L'Archange Minotaure, Montpellier.
- González Alcantud, José Antonio (2011), *Racismo elegante. De la teoría de las razas culturales a la invisibilidad del racismo cotidiano*, Bellaterra, Barcelona.
- González Alcantud, José Antonio (2013), « Malaise dans la culture patrimoniale : l'Alhambra de Grenade et la Chellah de Rabat », *Ethnologie Française*, 3/43, PUF, París : 525-539.
- González Alcantud, José Antonio (2018), “Los museos de sociedad ante la vida líquida, la memoria sólida y la intangibilidad conceptual”, *Revista Euroamericana de Antropología*, Universidad de Salamanca, nº5, Salamanca: 6-17.
- González Alcantud, J.A. (2020). *Frontières imaginaires. Style artistique et photographie sous contexte colonial*. París, L'Harmattan.
- González Alcantud, José Antonio (ed.) con Sandra Rojo y José Muñoz (2017), *La Alhambra, mito y vida, 1930-1990. Tientos de antropología e historia oral de un patrimonio de la Humanidad*, Universidad de Granada & Patronato de la Alhambra, Granada.
- Juilliard, Colette (2016), *Le nu orientalisant, de Delacroix à Picasso. La sultane chante le blues*, L'Harmattan, París.
- Juste Ocaña, Julio (1979), *La reforma de Granada de Gallego Burín (1938-1951)*, A. Ubago, Granada.
- Kahnweiler, Daniel-Henry (1991), *Entretiens avec Picasso au sujet des Femmes d'Alger*, L'Echoppe, París.
- Lebrero, José (ed.) (2018), *Picasso y el Sur*, Museo Picasso, Málaga.
- Machado y Álvarez, Antonio (1975), *Colección de cantes flamencos*, Demófilo, Madrid.

Martínez Montávez, Pedro (1992), *Al-Ándalus en la literatura árabe contemporánea*, Arguval, Málaga.

Ortiz, Carmen & Luis Ángel Sánchez Gómez (eds.) (1994), *Diccionario histórico de antropología española*, CSIC, Madrid.

Penrose, Roland (1981), *Picasso. Su vida y su obra*, Argos-Vergara, Barcelona.

Romero de Tejada, Pilar (1983), “La situación de la etnología en los museos españoles”, *B. Anabad*, XXXIII: 455-463.

Sánchez Gómez, Luis Ángel (2006), “África en Sevilla: la exposición colonial de la Exposición Iberoamericana de 1929”, *Hispania*, volumen LXVI, nº 2224: 1042-1082.

Seco de Lucena, Luis (1941), *Mis memorias de Granada, 1857-1933*, Imprenta Luis F. Piñar, Granada.

Segalen, Martine (2020). “El hombre que revolucionó la museología: Georges-Henri Rivière”, *Imago Crítica. Revista de Antropología y Comunicación*, nº7: 7-21.

Strasburger, Stanislaw (2017). “Mi Europa: en camino hacia un nuevo idioma”. In: http://www.humanismosolidario.com/index.php?id=1435&tx_ttnews%5Btt_news%5D=29218&cHash=58d73c5168aa3e2ccc866abf41154b6b

Unamuno, Miguel de (1986, orig.1902), *En torno al casticismo*, Alianza, Madrid.

RESEÑA A...

ORIHUELA, ANTONIO (2023). *CIEN HOGUERAS. FLAMENCOS, HIPPIES Y POETAS EN LA ANDALUCÍA CONTRACULTURAL*. PIEDRA PAPEL LIBROS: JAÉN. (183 páginas).

Rubén Pérez Trujillanos
Universidad de Granada

RESUMEN

En *Cien hogueras. Flamencos, hippies y poetas en la Andalucía contracultural* se ofrecen dos estampas sobre las manifestaciones más subversivas y heterodoxas de la música y la literatura andaluzas entre las últimas décadas de la dictadura franquista y las primeras de la democracia. Su autor, Antonio Orihuela, analiza con precisión y agilidad la búsqueda de un horizonte rebelde para el flamenco y la poesía en el contexto de la modernización de una estructura social como la andaluza. Esa tarea incluyó el proceso de estudio y revalorización de la tradición autóctona, lo que supuso rescatar el flamenco y la copla para devolvérselo a las clases populares y los grupos marginados. Pero también fueron tiempos de experimentación, contacto y mezcla con otras formas de expresión y vida, como el movimiento hippie, el rock o las vanguardias. En definitiva, se trata de una obra importante, de talante ensayístico, para comprender las transformaciones culturales, sociales y políticas que se vivieron en la transición andaluza. A la vez, el libro de Orihuela propone una reflexión crítica sobre el tiempo presente, que ha visto florecer y sepultar tantas promesas de cambio, renovación y lealtad a las raíces.

Palabras clave: Reseña; Transición; Modernización; Flamenco; Contracultura; Hippies; Poesía; Andalucía.

ABSTRACT

The book *Cien hogueras. Flamencos, hippies y poetas en la Andalucía contracultural* provides for two overviews of the most subversive and heterodox demonstrations of Andalusian music and literature during the last decades of Francoist dictatorship and the beginning of the Spanish democracy. The author, Antonio Orihuela, analyses with precision and agility the search for a revolutionary horizon for flamenco and poetry in the context of the modernisation of a social structure such as the Andalusian one. This task included the process of study and revalorization of the autochthonous tradition, which meant rescuing flamenco and copla in order to give them back to the popular classes and marginalised groups. Moreover, these were times of experimentation, contact and mixing with other forms of expression and life from abroad, such as the hippie movement, rock styles or avant-garde trends. In short, this is an important work with an essayistic feature which helps to understand the cultural, social and political transformations that took place during the Andalusian transition. At the same time, Orihuela's book proposes a critical reflection on the present time, which has seen so many promises of change, renewal and loyalty to the roots flourishing and being buried.

Keywords: Review; Transition; Modernisation; Flamenco; Counterculture; Hippies; Poetry; Andalusia.

Porque iluminan y dan calor. Porque convocan al encuentro y ofrecen un remedo de sol a la noche y un halo de luna al día. Porque anuncian el alimento y avivan la imaginación de quienes permanecen despiertos. Porque suscitan confesiones, danzas y todo tipo de catarsis. Pero también porque queman y porque destruyen. Las hogueras irradian un abanico de relaciones sociales y, en concreto, dibujan un espacio propicio para la más honda de las expresiones artísticas, y aun para trascender la finitud de los cuerpos. “Queonde hubo candela rescoldito quea y jumo saldrá”, como decían aquellos tangos de Francisco Moreno Galván.

Antonio Orihuela estudia la vida cercada por un centenar de hogueras, los surcos abiertos por el fuego en la noche negra de la dictadura franquista y en el desayuno torpe de la democracia. En este caso, el autor de *Moguer* brinda dos estampas meridionales de la rebeldía. *Cien hogueras. Flamencos, hippies y poetas en la Andalucía contracultural* es un

libro de algo más de 180 páginas publicado por la editorial jiennense Piedra Papel Libros a comienzos de 2023. En apariencia, el artefacto es bello y digno, como tan a menudo ocurre cuando nos dejamos guiar por editoriales pequeñas y ajenas a los grandes circuitos comerciales, cuya labor cada vez más se asemeja a la de la artesanía que aún resiste en tantos rincones. Gracias a Piedra Papel Libros y, sin duda, gracias al autor, resulta un ejemplar estructurado en dos capítulos aunque trufado de documentos gráficos: retratos, escenas de juerga y protesta, poemas visuales, portadas de libros y revistas, etc. La cubierta, bien traída, luce una hermosa composición realizada por Araceli Pulpillo a partir de una fotografía tomada en Morón de la Frontera durante una fiesta flamenca.

A grandes rasgos, cada capítulo constituye un ensayo crítico sobre manifestaciones específicas de las libertades de expresión y creación artística en la Andalucía de la Transición, es decir, la que va de la década de 1960 a la de 1980. Cabe destacar dos aspectos preliminares. Por un lado, hay una independencia bastante notable entre los dos capítulos. Si uno mira al flamenco y otro a la poesía, lo cierto es que cada cual podría prescindir del otro sin perder un ápice de consistencia. Bien podrían haberse publicado aisladamente o junto a otros textos. En fin, bajo esta perspectiva el libro es, al menos hasta cierto punto, una especie de facticio. La impresión se torna más diáfana si se constata la relación que este libro guarda con otro firmado por Orihuela (2020) en la misma casa. Quizá deban leerse juntos.

Por otra parte, el calado de estos capítulos, por independientes que puedan parecer, desaconseja menospreciar la riqueza de la aproximación y sus hallazgos. No se trata, sin más, de un conjunto de ensayos históricos alrededor de ciertos vestigios del pasado, y mucho menos de una crónica peculiar sobre la etapa tardo- y posfranquista en Andalucía. Las piezas del libro poseen una dimensión historiográfica ineludible, como corresponde con la formación de Antonio Orihuela. Aparte de su portentosa trayectoria en el panorama lírico contemporáneo –es uno de los poetas más destacados de la corriente conocida como “poesía de la conciencia”–, conocemos a Orihuela por ser doctor en historia por la Universidad de Sevilla. Autor de obras de extraordinario valor como *Moguer. 1936* (Orihuela, 2010), nadie desconoce su contribución a la historia de la guerra de 1936-1939 y la represión posterior. Sin embargo, hay en el trabajo que ahora nos ocupa una línea de estudio y reflexión acerca del itinerario atravesado por las relaciones sociales, la vida comunitaria y la moralidad en un período de grandes transformaciones –unas abortadas, otras alumbradas–, lo cual confiere al trabajo una dimensión antropológica que merece ser subrayada.

El primer capítulo presta su título a la obra. Hallamos en él una precisa y meditada cartografía del flamenco a partir de los sesenta, que es encuadrado en el más amplio contexto de una “contracultura andaluza” (Orihuela, 2023: 12-13). También se realiza en

este texto una radiografía acerca de aquellos procesos de mutación que experimentó el flamenco como consecuencia del maridaje con otras ideas y expresiones musicales, de vital importancia para que esa magnitud contracultural adquiriese las connotaciones de una verdadera revolución antropológica que ensayó –y no sólo postuló– nuevas formas de afectividad, trabajo, sexualidad, comunicación y, en síntesis, subjetividad.

El segundo capítulo versa sobre “La poesía más underground. Accionismo y experimentalismo poético en Andalucía”. Esta parte desmiga con exhaustividad la obra de dos poetas, Juan de Loxa y Francisco Peralto, si bien no desaprovecha la oportunidad de trazar las rutas y situar los focos de efervescencia aparecidos en la lírica andaluza entre las décadas de 1970 y, en algunos flecos, incluso, la de 1990. En este punto, el libro posee dos valiosos méritos. Si revisar una parte de la historia literaria y artística que se ha visto eclipsada por otras corrientes más afortunadas brinda la oportunidad de (re)visitar propuestas estéticas y subversivas de gran originalidad, sacar a flote firmas, manifiestos, revistas y aventuras editoriales largamente marginadas permite saborear la frescura y palpar la vibrante heterodoxia de ese caleidoscopio político y cultural que abreviamos bajo el nombre de Andalucía.

En el fondo, el libro discurre sobre dos temas. De alguna manera, el autor los señala al manejar la metáfora que titula la obra. Como explica Orihuela, las hogueras trajeron “el confuso fuego de la modernidad” (Orihuela, 2023: 123) pero, al prender, consumieron lo moderno y generalmente exógeno (rock, hippies, beatniks, dadaísmo, etc.) y lo tradicional y en su mayoría autóctono (flamenco, copla, etc.), purificando unas veces y reduciendo a cenizas las demás. En ese cruce de veneros, que tantas energías transformó y despilfarró, asoman los que, a mi parecer, son los dos temas centrales del libro.

Uno de esos temas es explícito. El otro no es explícito ni tampoco implícito; más bien es un tema evidente, dada su latencia inesquivable. Así pues, el primer tema es la libertad. Con o sin ley que la arropase, bajo dictadura o no, la libertad como impulso, aspiración y experiencia carente de norma y, por ello, dinámica y polimórfica hasta las trancas en su actitud crítica frente al poder. El cante flamenco y la poesía experimental sirven, entonces, de pretexto para sondear la materialización de las libertades en las distintas capas sociales, pero sobre todo en las tradicionalmente privadas de libertad: las clases subalternas y los grupos marginados, como los jornaleros, los gitanos o las mujeres. En este último sentido, aunque algunas lograran abrirse un hueco, Orihuela expone la persistencia de la discriminación y la invisibilización machistas, tanto en el seno del flamenco como en el de la poesía (Orihuela, 2023: 32 y 174), lo que sin duda pone de relieve las limitaciones impuestas y, a la vez, las limitaciones intrínsecas de los movimientos y tendencias sometidos a análisis. En pocas palabras, el libro analiza cómo saltaron las costuras del franquismo, aunque también deja entrever las continuidades

con una etapa de oprobio llamada a ser superada. Igualmente, se señala la que a juicio del autor entrañó una intervención nefasta para esta vivencia y proyección de libertad ya bajo condiciones democráticas –el PSOE–, aunque por desgracia sin ahondar en esta tesis (Orihuela, 2023: 31 y 73).

El segundo tema es la identidad; en particular, la identidad andaluza. A este propósito, esta reseña no puede ser tan positiva. Aunque el autor se tropiece a menudo con los marcadores de dicha identidad, tiende a negarlos o a minimizarlos. Gran parte de los exponentes, obras y revuelos que el libro repasa están trenzados por un mismo hilo conductor que, sin embargo, es repetidamente orillado y, a lo sumo, tratado de soslayo; así, por ejemplo, cuando se habla de Juan de Loxa (Orihuela, 2023: 126). Obviamente, Orihuela no esconde que la reivindicación de la cultura popular o aun la identidad andaluza fue una faceta determinante en algunos artistas y colectivos. No obstante, se abstiene de profundizar en la complejidad del fenómeno de la identidad y, a la postre, dedica una explicación insuficiente cuya finalidad más bien parece la de sentar un juicio de valor negativo que la de acometer un esfuerzo de comprensión de ese movimiento protagonizado por quienes no sabían o tal vez no querían vivir sin identidad.

Lejos de problematizar el asunto de la identidad y el proceso de construcción y reconstrucción que en torno a ella se llevó a cabo por artistas, cantaores, poetas, cantautores, etc., Orihuela opta por despacharlo con cierto desdén. Sostiene en un punto concreto que el “pueblo andaluz” no es más que “una entidad anónima y abstracta” cuya “existencia real” apenas tiene sentido dentro de “las tesis decimonónicas del folklorismo romántico alemán”. La vinculación del flamenco con la cultura popular de Andalucía habría sido, pues, “una reivindicación muy poco original” de “la intelectualidad andaluza” (Orihuela, 2023: 51). El flamenco, concluye Orihuela siguiendo a Antonio Machado Álvarez, no es cosa de la nación sino de la clase popular (Orihuela, 2023: 52).

Cabe preguntarse entonces por qué puede existir algo así como la identidad hippy, la subcultura quinqui, el arte popular o la contracultura a secas, y no el pueblo andaluz, la identidad o la cultura andaluzas. ¿No es bajo la acusación de falseamiento romántico como el libro termina negando la posibilidad del constructivismo, negación que solo los nacionalistas étnicos más cerriles parecían atreverse a formular? Paradójicamente, este tipo de argumentación construye un hombre de paja usando argumentos etnicistas.

Nada se dice sobre la plasmación singular y los objetivos específicos de la reivindicación de la identidad andaluza en el período estudiado. Nada se dice sobre los motivos por los que tantos artistas, intelectuales y literatos –al igual que sectores considerables de la sociedad– orientaron sus obras y articularon su intervención en la vida pública en aras de determinada causa estética y política. Lo que el libro ofrece a este respecto es,

antes bien, una descalificación. En clave negativa, tal tratamiento sesgado del tema resulta decepcionante: nos sitúa ante una ausencia. Un abordaje así, de puntillas, resulta descabellado si recordamos que la época fue prolífica en estudios sociológicos y antropológicos que pusieron el foco sobre la comunidad andaluza y su identidad (entre otros: Julian A. Pitt-Rivers, Isidoro Moreno Navarro, Enrique Luque Baena, David D. Gregory, Pío Navarro Alcalá-Zamora, Stanley H. Brandes, David D. Gilmore, etc.). La reducción del tema a un nacionalismo trasnochado supone esquivar el asunto. En clave positiva, por lo que al contrario el libro afirma llegado el momento de pronunciarse sobre el particular, el enfoque se vuelve incoherente con el conjunto del trabajo. Esto es así, básicamente, porque el propio texto contiene algunos tópicos y esencialismos que cabría desterrar aplicando el criterio seguido con relación a la identidad andaluza o el andalucismo (que, por cierto, ni se menciona, pese al compromiso andalucista, incluso en términos partidistas, de Enrique Morente, Paco de Lucía, Carlos Cano, Jesús de la Rosa y otros artistas significativos, como se relata en Pérez Girón (2020: 77-78). Basten como ejemplos de esos lugares comunes las alusiones a “[l]a idiosincrasia libertaria de la Baja Andalucía” o a la figura “[d]el gitano” como anarquista práctico por excelencia (Orihuela, 2023: 75 y 112).

Compartidas estas críticas, la verdad es que el libro de Orihuela supone una seria y feliz contribución cuyo radical interés es doble. Interesa por lo concerniente a la historia de la transición a la democracia tal y como se dio y vivió en Andalucía. Mas también implica un aldabonazo para el estudio de la música y la literatura más rebeldes, tal y como se han dado y también vivido en Andalucía. Por todo ello, *Cien hogueras* viene a nutrir la incipiente literatura sobre los movimientos culturales y artísticos de la Andalucía de la segunda mitad del siglo XX (recuérdense los trabajos de José Luis Ortiz Nuevo, Juan José Téllez, Juan Pinilla, Fran G. Matute, etc.), así como la más consolidada literatura especializada en la transición andaluza (José M.^a de los Santos López, Manuel Ruiz Romero, Javier Contreras-Becerra, etc.). Y, por supuesto, es un libro que viene a hacer fogatas donde antes no las había.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Orihuela, Antonio (2010). *Moguer. 1936*. Madrid: La Oveja Roja.

Orihuela, Antonio (2020). *El refugio más breve. Contracultura y cultura de masas en España (1962-1982)*. Piedra Papel: Jaén.

Orihuela, Antonio (2023). *Cien hogueras. Flamencos, hippies y poetas en la Andalucía contracultural*. Piedra Papel: Jaén.

Pérez Girón, Antonio (2020). *El flamenco contra Franco. Tardofranquismo y transición*. San Roque: edición de autor.