



*i*magó crítica

Tercera época de «Fundamentos de Antropología» 2023 n.º 9

Revista de Antropología, Comunicación y Estudios Culturales

Bajo el nombre de crítica los románticos asumían al mismo tiempo la inevitable insuficiencia de sus esfuerzos; tratando de definirla como necesaria, finalmente aludían con este concepto a lo que se puede llamar la necesaria imperfección de la infalibilidad.

WALTER BENJAMIN

El espectáculo es el *capital* en un grado tal de acumulación que se ha convertido en imagen.

GUY DEBORD

Director-Editor:
José Antonio González Alcantud

Consejo de Redacción:
Gabriel Cabello Padial (UGR, Subdirector Arte), José Muñoz (U. Málaga, Subdirector Comunicación),
Sandra Rojo Flores (UGR, Secretaria), Pablo González Velasco (U. Salamanca, Gestor),
María Isabel Cabrera (UGR), Ángel Espina (U. Salamanca), Mario Helio Gomes de Lima (Academia
Pernambucana, Brasil), Mercedes Montoro Araque (UGR), Pilar Panero García (U. Valladolid),
Ignacio Guarderas Merlo (UGR), Rosario Perricone (U. Palermo), José Luis Anta Féliz (U. Jaén),
David Lagunas Arias (U. Sevilla). Domingo Sánchez Mesa (UGR),
José Matos Arévalos (F. Fernando Ortiz, La Habana), Yolanda Aixelá Cabré (CSIC, Barcelona)

Consejo Científico:
María Jesús Buxó (Univ. Barcelona), Bernard Vincent (EHESS, París), Juan Calatrava Escobar (Univ. Granada),
Ricardo Sanmartín Arce (Univ. Complutense), Michael Herzfeld (Univ. Harvard), Abdellah Hammoudi
(Univ. Princeton), Víctor Morales Lezcano (UNED, Madrid), Alí Amahan (Ministerio de Cultura, Marruecos),
Federico Cresti (Univ. Catania), André Stoll (Univ. Bielefeld), Bruno Péquignot (Univ. Sorbonne),
Alberto González Troyano (Univ. Sevilla), Jordi Esteva (Barcelona), Bernard Traidmond (Univ. Burdeos),
Marlène Albert-Llorca (Univ. Toulouse), Antonio Malpica Cuello (Univ. Granada), Elsa Guggino
(Univ. Palermo), Ignacio Henares Cuéllar (Univ. Granada), M. Reyes Mate (Insto. de Filosofía, CSIC),
Eloy Martín Corrales (Univ. Pompeu Fabra, Barcelona), James Clifford (Univ. de California, Santa Mónica),
Davydd Greenwood (Cornell Univ.), Alain Cottureau (EHESS, París), François Pouillon (EHESS, París),
Manuel Delgado Ruiz (Univ. Barcelona), Rafael Pérez Taylor (UNAM, México), Thierry Dufrêne
(INHA, París), Guido Zucconi (Univ. Venecia), Pepe Ribas (Ajoblanco), Silvia Paggi (U. Niza),
Jean-Claude Schmitt (EHESS, París), Mohammed Métalsi (L'Harmattan, París), Miguel Barnet Lanza
(Fundación Fernando Ortiz, La Habana), Caterina Pasqualino (CNRS-EHESS, París), Alessandro Portelli
(U. "La Sapienza", Roma), Charles K. Hirschkind (U. de California, Berkeley)



Promueve:
Observatorio de Prospectiva Cultural de la Universidad de Granada
www.prospectivacultural.com

Correspondencia y publicidad:
José Antonio González Alcantud. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Granada
Campus de Cartuja. 18071 Granada (España). E-mail: jgonzal@ugr.es

EDITA:
Editorial Universidad de Granada
Campus Universitario de Cartuja, Colegio Máximo, s.n., 18071, Granada
Telf.: 958 243930-246220. www.editorial.ugr.es
ISSN(e): 2990-1332

Portada: Angkor Wat, fotografía de J.A. González Alcantud, 2016
Maquetación: Raquel Loreto Serrano / Atticus Ediciones

Todos los derechos reservados. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 917021970 / 932720447).

Índice

EDITORIAL

- La antropología en la encrucijada de lo poshumano*..... 9
Anthropology at the Crossroads of post-humanity

OPINAR VARIA DISCIPLINAR

- Gabriel Bourdin: *Del estilo proverbial a la proposición gestual. Elementos de antropología jousiana* 13
From proverbial style to gestural proposition. Elements of Jousian anthropology
- Gabriella D'Agostino: *L'osservazione partecipante. Un topos metodologico problemático* 53
Participant observation. A problematic methodological topos
- Lily Litvak: *El segador. La siega en la pintura catalana 1860-1937* 83
The reaper. The mowing in the Catalan painting 1860-1937

IMAGINAR: ANTROPOLOGÍA IBEROAMERICANA. LA ESCUELA DE SALAMANCA

- Ángel Espina Barrio: *Veinticinco años de antropología de Iberoamérica en la Universidad de Salamanca* 125
Twenty-five years of anthropology of Iberoamerica at the University of Salamanca
- Eduardo Rubén Saucedo Sánchez de Tagle: *La indianidad del Septentrión Mexicano a través del prisma de la historia y la antropología nacional* 151
The indianity of the Mexican Septentrión through the prism of history and national anthropology

Elíizabeth Manjarrés Ramos: *Las Antropologías del Sur en Venezuela: genealogía, características, cronología e iniciativas* 177
The Anthropologies of the South in Venezuela: genealogy, characteristics, chronology and initiatives

Mario Helio Gomez de Lima: *Antropologia Ibero-Americana no Nordeste do Brasil* 195
Ibero-American Anthropology in Northeastern Brazil

Antonio Augusto Bonatto Barcellos: *Confluencias entre antropología y derecho en Iberoamérica* 215
Confluences between anthropology and law in Ibero-America

INVESTIGAR ANTROPOLOGÍA DE LAS ARTES

Vivien Caubel: *Una mirada etnohistorica hacia la performance flamenca «tradicional»: sociabilidad, estéticas, globalización* 233
An ethnohistorical look at «traditional» flamenco performance : sociability, aesthetics, globalization

Ignacio Guarderas: *Cine-Ensayo, un lugar para la antropología audiovisual* 261
Cine-Essay, a place for audiovisual anthropology

Belén Cuenca Abellán: *Islam y Arte. El simbolismo del templo microcósmico en la maqsura califal de al-Hakam II* 283
Islam and Art. The symbolism of the microcosmic temple in the caliphal maqsura of al-Hakam II

Giorgia Rubera: *Imaginarios liberados. La obra sincrética de Rachid Koraïchi entre hibridaciones y resignificaciones* 325
Liberated Imaginaries. The syncretic work of Rachid Koraïchi between hybridizations and resignifications

Patricia Marques Souza: *Pensar la imagen: Sobre el paradigma cristiano de la representación en la Edad Media* 355
Thinking the image: On the Christian paradigm of representation in the Middle Ages

Ramón Melero: *¿Son los museos no-lugares?* 377
Are museums non-places?

ENTREVISTAR

José Muñoz Jiménez: <i>Fotografía y antropología visual: conversación con Stanley Brandes</i>	397
<i>Photography and visual anthropology: a conversation with Stanley Brandes</i>	

COMENTAR

Stanley Brandes: <i>Review of Tenatsali ou l'ethnologue qui fut transformé en indien, by Frank Hamilton Cushing</i> (eds. Frédéric Saumade and Patrick Pérez)	413
CALL PAPERS (NEO) BARROCOS	417
CALL FOR PAPERS NEO-BARROC	
CALL PAPERS FRONTERAS FOTOGRÁFICAS	421
PHOTOGRAPHIC FRONTIERS	

La antropología en la encrucijada de lo poshumano

Anthropology at the Crossroads of post-humanity

José Antonio González Alcantud

Director-Editor

Asistimos a un momento de profundo dramatismo de la Humanidad. Habiendo alcanzado los mayores logros técnicos y materiales, sin embargo, nos enfrentamos como conjunto viviente a unos desafíos difíciles de solventar. María Zambrano, la filósofa y escritora andaluza, durante su exilio en Suiza durante la II Guerra Mundial, en su texto *La agonía de Europa*, se hacía la pregunta de por qué el hombre había conseguido dominar notablemente el mundo material, mientras que continuaban los problemas políticos y culturales, tozudamente irrefrenables. A esta luminosa reflexión hemos hecho alusión en diferentes momentos, puesto que sintetiza la impotencia de la Humanidad como conjunto para resolver racionalmente sus problemas sin recurrir a conflictos suicidas.

Entre otros problemas que han adquirido especial relevancia, en tiempos recientes, encontramos, amén de la guerra y la violencia, que ya analizamos en años precedentes en otros editoriales, ahora la relación social con el mundo animal, el vínculo recurrente de los humanos con la religión, y la aparición de la inteligencia artificial. Nuevos desafíos que ponen en cuestión el concepto mismo de Humanidad.

La fascinación que presenta lo animal, hacia el cual dirigimos nuestra atención con frecuencia redundante, dictando leyes protectoras, basadas en derechos emulados de los humanos, desde la revolución francesa, y sobre el cual proyectamos con reiteración una antropomorfización simplificadora, es un hecho evidente. Frédéric Saumade, antropólogo francés, reflexiona, en un reciente libro —*De Walt Disney à la tauromachie. Élégie pour une mythologie animalière* (2022)—, sobre esta deriva «humanitaria» en las mentalidades que lleva a suprimir, por ejemplo, un antiguo rito de sacrificio como la corrida de toros. El asunto está muy problematizado, ciertamente, y afecta de lleno al concepto y función misma de rito, esgrimida por los antropólogos. A ello, hay que añadir que la relación del hombre con los animales se

ha incrementado a raíz de la pandemia COVID-19, con un crecimiento exponencial de las mascotas domésticas, sobre las que dirigimos parte de nuestros afectos. La protección se ha extendido igualmente hacia animales considerados peligrosos para el hombre; el caso más llamativo es el lobo y el oso, que ha vuelto a tener presencia en las montañas europeas, provocando frecuentes controversias entre las poblaciones autóctonas, que lo ven como un peligro, y los conservacionistas, que defienden su vida en libertad. La caza es frecuentemente motivo de litigio, al igual que los toros. Y por supuesto, las macrogranjas de ganado estabulado provocan escándalo. Todo esto es un mundo que recuerda la existencia de una modalidad de radicalidad en los años setenta, convertidos los animalistas más extremos en defensores a ultranza de los derechos animales e incluso de la supresión de la alimentación carnívora.

En contraste con esta humanización del mundo animal la cercanía con él, sea cual sea la causa, ha ocasionado una crisis como la referida del COVID-19, y otras anteriores tales como la gripe aviar, porcina, etc., modalidades de virus transmitidos entre aquel mundo y el humano. Esto fue narrado por Frédéric Keck en un *Monde grippé. Les enjeux anthropologiques de l'histoire des épidémies* (2014), ensayo antropológico basado en la observación de esa relación en los laboratorios que operan con animales. Quizás no exista una ecuación entre la defensa animalística y el aumento de las plagas, cierto. Sólo constatamos el fenómeno paralelo. Lo animal nos interpela.

Frente esta humanización de lo animal, paradójicamente, se ha producido un aumento de la crueldad intra-humana. No nos atreveríamos a afirmar que sea mayor que la habida en otras épocas, pero desde luego aquí y ahora sería impropia de un proceso de postmodernidad política y social. El aumento de la violencia doméstica, de género, del crimen organizado, de las guerras genocidas —Ucrania, Palestina, Yemen, entre las principales—, hacen abrigar a la Humanidad poco optimismo sobre su futuro. En la conciencia universal vuelve a estar agendada la posibilidad de una destrucción mutuamente asegurada, es decir una guerra nuclear apocalíptica, incluso por error.

En este punto, en filosofía, en particular, ha habido tradicionalmente una polémica sobre la esencia de la naturaleza humana, al menos desde el Siglo de las Luces, cuando se produjo la caída del teísmo, que fácilmente durante siglos dejó en manos del Dios monoteísta el destino del mundo. Los cultos llamados animistas, o paganos, según mostró en el ensayo *Génie du paganisme* el antropólogo Marc Augé, recientemente fallecido, puso encima de la mesa, quizás sin mucho éxito, la virtud humanizadora de las creencias que poseían los cultos no monoteístas, centrados en otros aspectos, quizás más pragmáticos de la vida cotidiana, y mucho menos militantes de la creencia y su exclusividad. Como una suerte de testamento en el año 2018 Marc Augé publicó un relato corto titulado *La sacrée semaine qui changea la face du monde*.

La trama del relato comienza en la plaza de san Pedro, en Roma, un buen día de primavera. El Papa Francisco sale al balcón a saludar a una multitud expectante,

sonríe y pronuncia con voz alta y clara: *Dio non esiste* (Dios no existe). Lo repite una segunda vez, y se retira con una sonrisa beatífica. La masa, y los medios que transmiten el acto para toda la noosfera mediática, se queda confusa. Su opinión, ya que, amén de en el catolicismo, el Papa tiene una cierta autoridad moral sobre las otras religiones, constituye un escándalo. ¿Es posible que el Papa haya sufrido un síncope de enajenación mental? No es posible, porque es infalible, según la doctrina. Las preguntas se agolpan en la opinión pública mundial. Rabinos, curas, imanes lanzan sus anatemas.

¿Qué le ha pasado, pues, al Papa? El protagonista recibe la visita de un amigo científico, materialista sin cura, que curiosamente se llama Teófilo (literalmente «amado de Dios»), pero que prefiere que le llamen «Teófobo» («enemigo de Dios»), o sencillamente Teo. Le cuenta que pertenece al movimiento «por el humor libre», que tiene en marcha una operación llamada «Panoramix», en recuerdo de aquel druida de la popular serie de cómic *Astérix y Obélix* que hacía la poción mágica. Resulta, le confiesa, que hacía poco habían descubierto el lóbulo cerebral donde quedaban albergados los temas religiosos, y a la par una suerte de brebaje que una vez ingerido o haber estado en contacto con él eliminaba todo rastro de religiosidad, convirtiendo a las personas en súper racionalistas. El papa había aceptado beberlo o había entrado en contacto con él. También lo habían hecho los Obama. ¡A Barak le había dado un ataque de risa cuando iba a pronunciar *God bless America!* (Dios bendiga a América). Su mujer, Michelle, había acudido a una reunión a Arabia Saudí sin velo, y con cara de purísima inocencia. Dados los resultados habían rociado con esa «agua bendita» desde aviones a poblaciones enteras. Cuando toda la gente fue racionalista entonces la ONU puso en marcha un plan para dar trabajo a los curas, rabinos e imanes ociosos, con el fin de erradicar el hambre y el analfabetismo de la faz de la tierra. Si bien los problemas del orbe no terminaron de un día para otro comenzaron a evaporarse, ya sin atentados terroristas ni guerras de religión.

La relación con las máquinas pensantes, con los androides ha dado, de otra parte, un giro a la relación hombre-dios, con la irrupción de los humanoides. En ese espacio ha aparecido lo poshumano, en particular en el terreno de la filosofía. Se ha pasado del antihumanismo, como un obstáculo trazado por el marxismo de Louis Althusser (*Polémica sobre marxismo y humanismo*), en el camino del progreso, en los años setenta, a lo poshumano, que nos induce a pensar en los autómatas como precedentes del siglo XVIII. La antropóloga Caterina Pasqualino nos indujo a pensarlos como una extensión de las marionetas, y la problemática que llevaba asociada, en el libro *Macchine vive. Dalle marionette agli umanoidi*. Pero, gracias a la inteligencia artificial moderada hemos logrado subir un peldaño en el debate.

En este fin de siglo —tengamos presente que el aniversario es una invención de las sociedades modernas, para controlar el tiempo de nuestra existencia cotidiana, según relata Jean-Claude Schmitt en *L'invention de l'anniversaire*—, dado el cambio de atmósfera geopolítica y vital, en su relación con la crisis de humanidad, es el auténtico

y verdadero *fin-de-siècle*, que nos permite asistir al fin de la Humanidad tal como era pensada con axialidad antropocéntrica hasta ahora. La antropología, tal como fue concebida en la filosofía de la Ilustración, como una pulsión del yo a la búsqueda curiosa de la alteridad, adquiere en este medio una importancia realmente insólita.

Sin embargo, los poderes que rigen el mundo a fuerza de prescindir de los consejeros áulicos siguen sin darle toda su significación a la antropología como disciplina crítica y reflexiva, necesaria absoluta para la correcta toma de decisiones. En la crisis de lo humano la antropología se hace imprescindible para dilucidar el estatuto que nos concierne en la sociedad futura, y poder prospectar nuevos caminos de relación con los animales, con los humanoides y en definitiva con nosotros mismos, los humanos, en un mundo que la filosofía nietzscheana ya había anunciado muy atrás como el de la muerte de Dios, concepción a la que ahora hay que añadir la muerte del hombre en sí. De lo contrario, si la antropología no se incorpora al debate de los poshumano, la antropología como disciplina habría fracasado y todos, la Humanidad, con ella.

Del estilo proverbial a la proposición gestual. Elementos de antropología jousiana

From proverbial style to gestural proposition. Elements of Jousian anthropology

Gabriel Bourdin

UNAM, Instituto de Investigaciones Antropológicas, MÉXICO

Resumen

El presente artículo resume algunos resultados de un proyecto de investigación y revalorización, en lengua española, de la obra del antropólogo y lingüista francés Marcel Jousse (1886-1961). La enseñanza de Jousse fue principalmente oral, sus escritos fueron publicados siempre en francés. En tiempos recientes han aparecido traducciones al inglés y al italiano. La *antropología del gesto* de Jousse tuvo su mayor auge en vida del autor. Posteriormente, desapareció de la escena académica. Hoy en día es prácticamente desconocida en el ámbito de la teoría antropológica. En el presente escrito quiero ofrecer una visión actualizada de la teoría y el método jousianos, que permita revalorizar sus singulares aportaciones a la ciencia del hombre.

Palabras clave: Marcel Jousse, gesto, respiración, cuerpo, oral, transubstanciación

Summary

This article summarizes some results of a project of research and revaluation, in Spanish, of the work of the French anthropologist and linguist Marcel Jousse (1886-1961). Jousse's teaching was mainly oral, his writings were published in French. Translations into English and Italian have appeared in recent times. Jousse's anthropology had its greatest boom in the author's lifetime. Subsequently, the Jousian anthropology of gesture disappeared from the academic scene. Today it is virtually unknown in the research field of anthropological theory. In this paper I want to offer an updated vision of the Jousian theory and method, which allows us to revalue their unique contributions to the science of man.

Keywords: gesture, breathing, body, oral, transubstantiation,

Un capítulo olvidado de la teoría antropológica

El presente artículo resume algunos resultados de un proyecto de investigación, difusión y revalorización, en lengua española, de la obra del antropólogo y lingüista francés Marcel Jousse (1886-1961). La obra escrita de Jousse y toda la literatura referida a su enseñanza, que fue principalmente oral, ha sido publicada inicialmente en francés. La mayor parte de estas publicaciones es fruto del esfuerzo de autores y editores relacionados con la *Association Marcel Jousse*, que tiene su sede en París.

La enseñanza de Jousse es muy poco conocida en el ámbito de la antropología iberoamericana. En los años cincuenta del siglo pasado, el escritor argentino Leonardo Castellani impartió, en Buenos Aires, una serie de conferencias sobre psicología general. En algunas de estas presentaciones, Castellani dio a conocer, por primera vez en castellano, los conceptos fundamentales de la *antropología del gesto* de Marcel Jousse. Las conferencias de Castellani, quien asistió a los cursos de Jousse en la Sorbona durante dos años, han sido registradas y editadas por sus discípulos bajo el título de *Curso de Psicología Humana* (CASTELLANI, 2012). Más recientemente, otros autores de lengua hispana se han referido a las investigaciones de Jousse en el campo de las tradiciones de estilo oral (AULESTIA, 1994; RABINOVICH, 2005). Por mi parte, he publicado recientemente algunos artículos y un libro dedicados a presentar la antropología jousiana en lengua hispana (BOURDIN, 2016, 2020, 2022). Asimismo, publiqué una traducción al español de la obra metodológica fundamental de Jousse (JOUSSE, 2020).

En lengua inglesa, la obra de Jousse ha sido traducida y difundida por el especialista belga Edgard Sienaert, profesor de la Universidad de Bloemfontein (Sudáfrica). En italiano, el conocimiento de la obra jousiana se debe a los trabajos de Antonello Colimberti, quien acaba de publicar una traducción de *L'anthropologie du geste* a dicha lengua (COLIMBERTI, 2012; JOUSSE, 2022).

La antropología de Jousse tuvo su mayor auge en vida del autor, especialmente entre 1925 y 1957, año en que el maestro se retiró de la enseñanza; por motivos de salud. Posteriormente, la antropología del gesto desapareció de la escena académica. Hoy en día es prácticamente desconocida en el ámbito de la teoría antropológica. En el presente escrito quiero ofrecer una visión actualizada de esta obra, que permita revalorizar sus singulares aportaciones a la ciencia del hombre.

Sin hacer comparación con otros modelos, debo mencionar que la antropología jousiana del *estilo oral* y el gesto *mimismológico* es un valioso útil de conocimiento para las ciencias del hombre. Abre un amplio horizonte, desde una perspectiva fundamental: la subjetividad humana, en su alcance individual, social y civilizatorio, tiene como centro la relación antro-po-cósmica del *mimismo*. El *ántrapos* no debería desarraigarse del oikos (casa), de su morada planetaria, que es el mundo o «naturaleza terrena». El hombre es una criatura *adánica*. Está hecho de tierra roja (*adamah*), ha nacido de la tierra, según la etimología y la imagen del Génesis bíblico.

Por su parte, el pensamiento es un flujo continuo de *proposiciones gestuales*. El hombre es memoria encarnada en el sistema muscular-nervioso, bajo la forma de *mimemas* gestuales. El *mimismo*, principio distintivo del gesto antropológico, es el centro generador de unidades ambivalentes de movimiento corpóreo y significado comunicable.

Gran parte de la lingüística moderna, de base saussuriana y bloomfieldiana, ha querido aislar al lenguaje con respecto al conjunto innumerable de las formas de expresión, otorgándole la autonomía necesaria para ser tratado como puro hecho morfosintáctico, gramatical. Sin contaminación de procesos bio-psicológicos, sociales, históricos o culturales. Todo ello por razones metodológicas que han sido largamente explicadas y reconocidas. Esta ha sido la lingüística *inmanente*, que buscó la formalización sistemática del lenguaje, con independencia de procesos externos a su sistema formal. (HJELMSLEV, 1984). Sin embargo, muchos aceptan hoy que eso que se ha llamado *extralingüístico* debe ser objeto, nuevamente, de la ciencia del lenguaje. Muchos lingüistas han comenzado a reconocer los determinantes orgánicos, como el cuerpo y el paisaje, o el entorno ecológico, así como los aspectos sociales, como factores dinamizadores del lenguaje, ya que ponen al *sistema de la lengua* en movimiento, a través de su uso cotidiano, siempre discordante de la norma, que se manifiesta en los concomitantes cambios *diacrónicos*. Sabemos que la comunicación humana es un proceso multimodal: verbal, gestual, sensorial. Los signos nunca han sido completamente arbitrarios, una palabra puede usarse de muchas maneras y en muy variados contextos, gramaticales y mundanos. Esto le otorga su *motivación*, su razón extralingüística. Detrás de las palabras hay *gestos*, explícitos, esbozados o reprimidos. El gesto, corporal o mental, va ligado siempre a la emisión-audición de la palabra. Su connotación siempre está allí, se trasluce en los espectros nebulosos de las palabras.

La idea de culturas *disociadas* procede de la enseñanza de Marcel Mauss, con quien Jousse aprendió antropología y etnología. Jousse afirma que, en culturas *no-disociadas*, el gesto y la palabra forman parte de una sola realidad, que es la *expresión*, genuina, personal, de las impresiones vividas. Allí, la mentira es un delito capital. Hablar es decir algo trascendente, es un don, algo propio y valioso que se entrega al intercambio y se rige por el principio de la reciprocidad. Caso contrario, se prefiere el silencio. En estas sociedades, que Jousse llamó «todavía espontáneas», la gravedad de las palabras se asienta en el más leve y sutil de los valores, que universalmente ha sido identificado con «el soplo del espíritu». La antropología del gesto nos propone también, entre muchas otras cosas, un examen antropológico de la mentira en la sociedad humana. Es mucho más fácil mentir con las palabras que con los gestos, es decir, con las actitudes que tomamos y las acciones que efectuamos.

La represión de los gestos espontáneos es una característica cultural distintiva de las élites, en muchas sociedades del occidente moderno. En ellas, solamente gesticular los campesinos, que son vistos como rústicos ejemplos de ignorancia de la

lengua y la cultura verdaderas. Jousse cita una enfática frase de su maestro Marcel Mauss, sobre la ausencia de gestos en la sociedad urbana de su época: «Nosotros ya no tenemos un solo gesto espontáneo» (JOUSSE, 2020, p.17). Pensaba que la cultura occidental moderna, al igual que la ciencia psicológica de su tiempo, desdeñaban la espontánea gestualidad global y manual del *ánthropos*, hasta esterilizar la expresión y la comunicación, reduciéndolas a sistemas de símbolos arbitrarios:

De allí la necesidad científica de investigar la espontaneidad humana en los hechos inconscientes del inmenso laboratorio étnico, algo que ya apenas nos proporcionan los laboratorios de nuestro entorno, demasiado voluntarioso, demasiado convencional, educada e irónicamente controlado. «Nosotros ya no tenemos un solo gesto espontáneo» (MAUSS) y, bajo la engañosa etiqueta de Psicología humana, no hemos logrado hasta ahora ¡por desgracia! que la Psicología del hombre «blanco, adulto y civilizado» por nuestra civilidad, deje de llamar «Primitivos» y de tratar casi siempre como tales al resto de los hombres cuyos comportamientos no entran —y con razón!— en nuestros marcos artificiales. Asimismo, ¡cuál ha sido nuestra sorpresa al ver que en todos los pueblos —todavía o relativamente— espontáneos, las recepciones se transforman instintivamente en gesticulaciones intuitivamente imitativas de las innumerables acciones circundantes . (JOUSSE, 2020, p. 361-362)

En la moderna civilización *disociada*, como la ha llamado Jousse, el inconsciente del discurso suele ser una *gesticulación mental* interior, que manipula, que *negocia* el significado de lo que se dice, tomando en cuenta, por un lado, el interés individual, el deseo y la aversión reprimidos. También la empatía y la entrega al prójimo, que deben disimularse o fingirse, para no quedar desprotegidos. Otro componente de nuestros gestos sociales son nuestros juicios y automatismos ideológicos, religiosos y políticos. Todos estos factores han de componerse con una especie de *media* social, capaz de determinar el *sentido* colectivo de las palabras. Mentir es una forma de vivir habitual, en ciertas profesiones. El *ánthropos* occidental contemporáneo es una suerte de *dasein* políticamente correcto, formateado para mentirse a sí mismo, con el fin, más o menos consciente, de engañar a los demás. Jousse nos enseñó a buscar el gesto real detrás de las palabras, esas gesticulaciones vocales que lo representan y al mismo tiempo lo enmascaran. El occidente moderno conquistó el mundo con la ciencia recibida de oriente y con el hierro convertido en armamento, pero también, valiéndose del engaño, que es ocultar los gestos detrás de los discursos hegemónicos.

La naturaleza excepcional de la cultura occidental moderna es un hecho evidente para todo etnólogo. En nuestros días, la creciente presencia de las potencias del este en el hemisferio occidental es motivo de urgente interés para la antropología. Dicha presencia no se limita ya, como en tiempos pasados, a idílicas resonancias espirituales de un Oriente idealizado. De un modo u otro los actuales movimientos

económicos de *este a oeste* y también de *sur a norte*, si se me permite utilizar estas figuras, son réplicas necesarias, reverberaciones materiales concretas de los anteriores procesos de intrusión, conquista y colonización, disparados por las potencias europeas a partir del siglo XVI. El movimiento histórico es pendular. A toda acción corresponde una reacción. Al expandirse, los anteriores núcleos funcionales subalternos de la periferia han llegado a transformarse en una multiplicidad de centros, más o menos autónomos. También África y América, o las muchas Áfricas, Asias y Américas que sabemos que existen, siguen avanzando en sus respectivas «tomas de conciencia situadas», frente a una impracticable *civilización global*¹.

Marcel Jousse impartió, en 1946, un curso titulado: *La antropología del lenguaje y la colonización* (JOUSSE, 2011). En doce conferencias, presenta un esbozo de una teoría de la colonización basada en la antropología del gesto. Los títulos de estas conferencias son los siguientes:

- La colonización y la antropología
- La colonización y las civilizaciones
- La colonización y sus causas étnicas
- La colonización y sus modos étnicos
- La colonización y los medios étnicos
- La colonización y los gestos étnicos
- La colonización y las lenguas étnicas
- La colonización y las escrituras étnicas
- La colonización y las tradiciones étnicas
- Las colonización y los proverbios
- La colonización y las traducciones étnicas
- La colonización y las escuelas étnicas

De acuerdo con Jousse, la colonización es un proceso zoológico, no propiamente humano. Es algo derivado del gesto animal de «comer». Puede interpretarse de acuerdo al concepto spenceriano de la «lucha por la vida». En esta esfera, puramente animal, rige una ley implacable que Jousse formula del siguiente modo: «La vida es un mecanismo que come y para comer mata la vida». En etapas críticas de la historia, como son, por ejemplo, las Guerras Mundiales, las bucólicas concepciones pequeño-burguesas acerca del sentido estético y sublime de la civilización urbana moderna se desmoronan y desvanecen, como nubes de ensueño. Aparece entonces el rostro feroz de la necesidad, del hambre y la voracidad. Para comer se necesita matar. Surge entonces, una vez más, la sempiterna *jungla antropológica*:

Deberíamos tomar la «partícula», casi diría, el átomo biológico más elemental, y veríamos que este átomo biológico hace gestos para comer. Podríamos ascender de grado en grado a lo largo de esta escala vital, y siempre encontraríamos la

misma ley: La vida es un mecanismo que come y que para comer mata la vida. Y tendríamos allí batallas singulares y sólo tendríamos batallas (...) Nos ha parecido extraño tener hambre. ¡Nos ha parecido extraño que el ser humano se vea obligado a arrojarse sobre el vecino para comer! Diría que hacemos ciencia a nuestra medida. El viejo filósofo griego tenía razón al decir: «El hombre es la medida de todas las cosas». ¡Hemos hecho una ciencia antropológica de la pequeña burguesía! Es por esto que la lucha por la vida perdió su relevancia durante nuestra infancia y juventud. (JOUSSE, EA 29-04-1946)

Jousse afirmaba que la guerra es un mecanismo destinado a la apropiación de vastas despensas, especialmente, de recursos comestibles o humanos. Estos últimos, para ser sometidos como ganado, con el fin explotar su trabajo, sirviendo como productores de alimentos. Asimilaba la Segunda Guerra y las guerras coloniales de su época a inmensos festines caníbales:

La guerra tiene un propósito: es la conquista, y sabemos lo que es la conquista. ¿Por qué la conquista? Oh, déjenme usar una palabra que suena a reavituallamiento. Es la conquista de la despensa. El enemigo quiso convertirnos en una eterna despensa. La vida es un mecanismo que come y que para comer, mata a la Vida. Esta matanza, ustedes ven que está expuesta actualmente en el proceso de Nüremberg. Allí vemos, yo diría que a los grandes comedores de hombres, ¡esos que se han comido a los hombres por millones! ¡Esto parecía asombroso en otros tiempos, cuando nos hablaban de los caníbales! «Ese hombre se comió en su vida a 50 individuos». Ahora, cualquier fiera que se respete se ha comido a millones de hombres. Y esto debemos tenerlo siempre presente. Si ignoramos esto, prepararemos mañana lo mismo que preparamos ayer. Nuestro papel como antropólogos es traer a la actualidad estas lecciones que les enseñó. (JOUSSE, EA 29-04-1946)

De acuerdo con esta visión, los colectivos humanos han estado permanentemente sometidos a la dinámica de las guerras de conquista colonial, unas veces como agentes, otras como pacientes.

No nos hemos sacudido la colonización. Somos siempre más o menos colonizadores y colonizados, y esto es lo que hace falta mostrar, no en palabras, sino rompiendo las palabras. Por eso mi curso es desconcertante. Es eso. No creo en las palabras, sólo creo en los gestos, es decir, en objetos que juegan y en este caso: que comen y que matan. Ese es mi tema. Vamos a estudiar en primer lugar la Vida que come y que mata, que come y mata normalmente. Entonces vamos a estudiar *los gestos de la jungla antropológica*. ¿Qué puede hacerme un león? ¿Qué puede hacerme un tigre? ¿Qué puede hacerme cualquier otro animal de la escala zoológica, cuando me enfrente a la más grande de las bestias salvajes: ¿el *Anthropos*?

Veremos, pues, los gestos de la selva antropológica. (JOUSSE, EA 29-04-1946)

Así, por ejemplo, los antiguos habitantes de la Galia fueron conquistados por las legiones de Julio César. A su vez, en la modernidad, el imperio colonial francés se ha apropiado de extensos territorios en Asia, África y otros continentes. Todo el mecanismo de estructuras económicas, políticas, militares, educativas y culturales involucrado en las relaciones coloniales es, para Jousse, una transposición, a escala de los colectivos humanos, del atávico gesto zoológico de comer y matar. Pensaba que la única alternativa superadora de la colonización es lo que llamó el gesto antropológico de la *confraternización*. Para confraternizar es preciso, primero comprender y luego comunicarse genuinamente con el semejante, que es siempre otro ser, dotado de sus propios *gestos étnicos*.

Jousse reivindicó siempre sus orígenes campesinos. Para el campesino (*paysan*), en cualquier parte del mundo, los gestos son más genuinos que las palabras. Pensaba que la antropología del gesto, que es la ciencia jousiana emanada del mundo campesino, debe iluminar los gestos, que existen por debajo del lenguaje. Por esta vía, la visión del colonizado debe ir más allá de los engañosos discursos del colonizador, pues este último encubre una tremenda realidad, constituida por sus gestos de apropiación y de conquista:

En tiempos pasados, cuando nos encontrábamos frente al enemigo, intercambiábamos un mudo y terrible diálogo: «Mátame o te mato». Diría que, casi con la misma ley, pero con un poco más de precaución, tenemos eso que puede llamarse la diplomacia. Nos miramos, un pueblo al otro: «Colonízame o te colonizaré». Es que, de hecho, tomamos esta palabra en su sentido gestual. ¿Qué es el colono? Es aquel que cultiva, es el que pone, precisamente, en reserva, lo que se cultiva para proveer la comida. Allí están todas las grandes leyes que ustedes llaman económicas, comerciales. Ustedes disfrazan sus gestos con palabras que saben mentir. Les he dicho que resulta una ironía tener un profesor de Antropología del Lenguaje que no cree en el lenguaje. ¡Hablar, hablar bien, es saber mentir! (...) Vamos a ver cómo se realiza esta cultura [o cultivo]. Se ha hablado de ciertos animales que ponen en reserva a seres vivos para ir masticándolos cuando tienen hambre. Los hombres han encontrado este método: poner en reserva, en despensa, en el parque, a los vencidos, a los menos fuertes. Como les decía durante la Ocupación: «Somos animales encerrados para dar de comer a los conquistadores». (JOUSSE, EA 29-04-1946)

Esta postura de desconfianza frente al lenguaje verbal caracteriza el modo de existencia del hombre campesino, algo que llamó *paisanismo*, en oposición al *citadinismo* del hombre urbano. La verdadera *toma de conciencia* que permitiría superar el engañoso juego de la colonización exige, por lo tanto, desmontar los discursos,

deconstruirlos diríamos actualmente, hasta encontrar tras ellos los universos étnicos gestuales.

Sigue vigente, para la antropología, el desafío de entender los modos tan diversos, y a veces tan contrastantes, que la humanidad ha adoptado al abrazar la vida para construir un mundo. Cualquier forma de evolución o superación de la condición humana ha de ser armonizada por la *confraternización*. Si nos esperamos en pensar que la simpatía y la colaboración universales son aún posibles y accesibles a nuestra perpleja especie, todo foro, como todo coro, ha de convocar la pluralidad de los tonos y de las voces existentes. El presente artículo busca que la voz de Marcel Jousse regrese al escenario de la antropología científica.

El estilo oral

En 1925, se publicó en París una obra muy singular, tanto por su forma como por su contenido, titulada *Estudios de psicología lingüística. El estilo oral, rítmico y mnemotécnico entre los verbo-motores* (JOUSSE, 1925, 1990, 2020). Por este medio, su autor, a la sazón veterano de la Primera Guerra Mundial, quien había estudiado en la Sorbona, la Escuela de Antropología de París y otras instituciones, daba a conocer su original método para el estudio de aquello que llamaba las *tradiciones de estilo oral*.

En palabras de Jousse, se trataba de un método *psico-fisiológico* desarrollado para emprender estudios en el campo de la *psicología étnica y lingüística*. Tras una etapa de reconocimiento académico que llega hasta tiempos de la segunda posguerra, la obra, al igual que la enseñanza oral de su autor, fueron eclipsadas. Esto debido a la irrupción de nuevas corrientes del pensamiento antropológico, contemporáneas al agotamiento de los paradigmas hasta entonces vigentes en la ciencia del hombre y las humanidades. En un trabajo reciente he descrito el camino de la antropología jousiana a partir de aquél entonces; así también, la pertinencia de su revalorización:

Fuera de escasas y notables excepciones, *El estilo oral...*, y lo mismo puede decirse de toda la enseñanza de Jousse, es una obra prematuramente echada en el olvido, desde los años cuarenta del siglo pasado, sin que hayamos podido obtener, aunque fuese en mínima parte, el fruto que es capaz de ofrecer a las ciencias y a las humanidades. Publicada en 1925, fue traducida al inglés recién en 1990. (...). Su revalorización deberá hacerse desde una renovada visión de la antropología científica, enfocada en superar la actual *disociación* de la materia antropológica, causada por una compartimentación excesiva, dispersiva y esterilizante. (BOURDIN, 2020, p. 29)

Puede decirse que la trayectoria académica de Jousse se inaugura en enero de 1925, con la primera edición de *Estudios de psicología lingüística. El estilo oral...* A

partir de allí, dejó de ser un sacerdote jesuita, estudiante en la Sorbona y otras casas de altos estudios, alumno de célebres maestros, como Marcel Mauss y Lucien Lévy-Bruhl en etnología y antropología, o Pierre Janet en psicología, para convertirse en un autor elogiado por unos, denostado por otros, pero siempre original y atrayente en sus propuestas.

Cabe señalar que la enseñanza de Jousse fue principalmente escénica y oral. Después de *El estilo oral* y a lo largo de su actividad universitaria, Jousse publicó poco más de diez «memorias» o artículos científicos. Su obra fue oral y esta es una de las causas de su olvido. Sus conferencias, se trata de alrededor de 1000, dictadas en distintas facultades y centros de estudios, nunca fueron registradas por un medio audiovisual; no conocemos filmaciones ni grabaciones sonoras de sus célebres exposiciones. El único registro fue estenográfico (taquigráfico), luego volcado por sus colaboradores en un repertorio de alrededor de 20.000 páginas mecanografiadas. A partir de este registro, algunos miembros de la Association Marcel Jousse, agrupación consagrada al estudio, conservación y difusión de la obra de jousiana, han realizado una edición en CD Rom, que lleva por título *Les cours du Professeur Marcel Jousse (1931-1957)* (JOUSSE, 2011). Este acervo se encuentra actualmente disponible en el sitio *web* de la Association Marcel Jousse.

Solidaria de una visión integradora de las disciplinas antropológicas, la *antropología del gesto y el ritmo* desarrollada por Jousse constituye una síntesis teórico-metodológica realmente anacrónica por anticipación, la cual, en contraste con una quijotada que alucina como actuales ciertos razonamientos perimidos, crea, por el contrario, espacios futuros para la investigación de lo humano y lo hace con la anticipación de un siglo. En efecto, la antropología jousiana del gesto aglutina una pléyade de conocimientos acerca de los procesos psico-fisiológicos, semiológicos y sociales, propios de nuestra especie, en torno a unos ejes simples, derivados de nuestra condición. Para Jousse, el *ántropos*, es unidad indiscernible de cuerpo viviente y espíritu. En ello, percibimos que Jousse asienta su intuición teórica en un trasfondo de *hylemorfismo* aristotélico: el *ántropos* se define como un *compuesto* psico-físico, donde el ente singular accede a la existencia al componerse una forma esencial con una sustancia material. Hasta aquí, esta concepción no se aparta demasiado de la teoría de las formas simbólicas del filósofo neokantiano Ernest Cassirer (CASSIRER, 1974), Tampoco, naturalmente, de la noción cristiana de la persona humana, basada en la idea de la *encarnación del verbo* divino (VIRNO, 2004).

Marcel Jousse fue sacerdote católico, estudió en la Escuela de Filosofía de la orden jesuita en Jersey y se incorporó tempranamente a la Compañía de Jesús, bajo cuyo amparo desarrolló su prolífica enseñanza. No obstante lo anterior, a lo largo de su carrera, Jousse se ocupó en todo momento de manifestar que su trabajo era el de un antropólogo científico, no el de un difusor de doctrina cristiana ni el de un teólogo, ni el de un exégeta bíblico. Tras los dramáticos años de la Primera Guerra, donde fungió como oficial de artillería y, suplementariamente, como sacerdote, su tarea

litúrgica y doctrinaria se limitó, en años de madurez, a la celebración matinal de la misa. Esto daba tiempo a sus investigaciones y conferencias en distintas facultades y centros educativos de París, todo ello bajo la mirada aquiescente de sus superiores inmediatos.

Jousse anticipó una tendencia muy importante, en el campo de las actuales disciplinas humanas y en el de las ciencias del comportamiento, que se ha desplegado, a partir de los años ochenta del siglo pasado, bajo la categoría general de *ciencias cognitivas*, por ejemplo la antropología, la lingüística, o la semántica, todas ellas calificadas como cognitivas.

Algunos semantistas contemporáneos han reconocido el papel fundamental que juega la *Fenomenología de la percepción* (MERLEAU-PONTY, 2000) en la construcción de la noción epistemológica fundamental de que el conocimiento y la actividad humanos son, en los términos más literales, *pensamiento encarnado* y, más aún, que consisten en un conjunto innumerable de metáforas y modelos culturales internalizados, es decir, *incorporados*. (LAKOFF Y JOHNSON, 1999). Ya en 1925, Jousse planteaba una idea que fue desarrollada veinte años más tarde por Merleau-Ponty: la significación se produce y se manifiesta en el seno de la percepción multisensorial y de la actividad motriz. Superaba así el dualismo antropológico, atribuido generalmente a la filosofía cartesiana. Tanto en Jousse, como en Merleau-Ponty, el individuo humano es continuidad y unidad de factores y componentes, no dualidad ni distinción entre cuerpo y mente. En la *fenomenología de la percepción*, el cuerpo humano no es solamente «objeto de las ciencias», pues se lo asume, ante todo, como experiencia del «cuerpo vivido», punto de partida de toda autoconciencia. El cuerpo espontáneo de la experiencia vital humana, extraordinaria o cotidiana, ofrece la doble faz de la relación sujeto/objeto. No puede concebirse como objeto inerte del conocimiento, ni restringirse a la condición de tal (en tanto objeto de la ciencia), ya que es sostén vital de la conciencia de sí; es decir que el cuerpo es también, de muchas maneras y por muchas vías, el genuino sujeto del conocimiento. Fuera del recurso metodológico autorreflexivo de la introspección y de las formas patológicas de disociación de la personalidad: «La experiencia del cuerpo propio, experiencia que se da ante todo como un sentir, es la de una fusión o indistinción entre cuerpo y yo, lo que no pueden ser encarados respectivamente ni como predicado ni como sujeto el uno del otro» (AISENSON, 1981, p. 20).

En *El estilo oral, rítmico y mnemotécnico de los verbo-motores* Jousse expone su método psico-fisiológico para el estudio de la psicología de la recitación. Para tener un adecuado contexto de interpretación de esta obra es conveniente mencionar que, entre las múltiples definiciones que nuestro autor ofreció de su trabajo, se destaca aquella que lo especifica como una «antropología de los estilos expresivos». De acuerdo con esto, el desarrollo del pensamiento humano sigue una secuencia de estilos o formas expresivas, que tiene su origen en un primordial estilo *corporal-global*. Este se especializa más adelante en un estilo de expresión *manual*, que luego se transpone

en expresión de estilo *oral* y, finalmente, se llega al predominio del *estilo escrito*. Cada uno de estos modos expresivos conserva en su seno íntimo al anterior, sin suprimirlo ni desplazarlo por completo.

Jousse contemplaba esta evolución como un *continuo* de creciente abstracción y desvitalización de la expresión gestual humana. Entre el punto inicial, de lo animado-vital-espontáneo y el extremo final de lo inanimado-estático-algebrosado, los signos gestuales motivados se trasmutaron en expresión arbitraria inmotivada: «[un] más o menos «espontáneo» opuesto a un, igualmente, más o menos algebrosado [\pm espontáneo --- \pm algebrosado]. De esto se trata mi estudio del *ántropos* y esto es la antropología del *mimismo*». (JOUSSE, EA 21-11-1938, *La mentalidad del primitivo y del plumitivo*).

El pensamiento abstracto, formalizado en simbología lógico-matemática, es resultado e instrumento de la mayor parte de los avances científicos de la modernidad occidental. Como es sabido, la ciencia moderna implica el necesario empleo de formulaciones algebraicas. No obstante ello, de acuerdo con Jousse, la progresiva *abstracción* sufrida por las formas de la expresión cultural y la comunicación social humanas ha determinado una evolución intelectual de signo empobrecedor en la moderna civilización occidental. La omnipotencia del signo escrito en desmedro del gesto antropológico viviente permitió que se afanzara una modalidad deformante del pensamiento tradicional espontáneo. Según Jousse, la cultura del occidente contemporáneo implica un modo de existencia *disociado*:

...es la palabra ALGEBROSIS. Yo creé esta palabra apoyándome en dos terminologías: [primero] en la terminología matemática. Ustedes conocen el álgebra, saben que este procedimiento consiste en emplear signos sin preocuparse por su valor. Puede decirse que allí «los signos significan lo que nosotros queremos». Tenemos allí una elaboración, un procedimiento voluntario. En este otro caso, nos enfrentamos a signos que pueden decir cualquier cosa, puesto que no tienen ninguna clase de contacto con lo real. Pero esta ausencia de contacto es mórbida. Es enfermiza. Ahora bien, en la terminología psiquiátrica tenemos las psicosis, las neurosis, las necrosis. Al unir la terminología matemática con la terminología psiquiátrica, hemos creado el término ALGEBROSIS. Es decir que tenemos signos que no son ya, para nosotros, portadores de realidad. Pero esta ausencia de lo real es mórbida. Así pues, no incriminamos a los procedimientos del álgebra, que son tales, por otra parte, que no podemos hacer ninguna clase de ciencia sin el álgebra. Pero queremos mostrar que el estado actual de la expresión humana no es del todo comparable al álgebra. Una vez más, es un álgebra mórbida. (JOUSSE, EA 14-12-1942)

¿Cómo hemos podido llegar a esta algebrización del pensamiento humano? ¿Qué cosa nos impulsa a empobrecer el pensamiento humano hasta el punto de decir: Sea X.... Que sea x. ¿Pero x qué? (JOUSSE, S 01-02-1934)

La *algebrois* del pensamiento, la expresión y la comunicación sociales constituye un mal civilizatorio de grandes proporciones; generan una instancia *disociada* del *ántropos*. Los símbolos compartidos han perdido su envergadura concreta, se han distanciado de la experiencia viviente, corporal y multisensorial. Los símbolos que inspiraron a los hombres del pasado han escapado del espacio antropológico. Son hoy en día exactos, puramente formales y metafísicos. La *algebrois* de la expresión es olvido, desdén y menoscabo intelectual del *gesto* antropológico:

(...) Esta *Algebrois* va a atacar los procedimientos de la Expresión. Como estos procedimientos normales son procedimientos gestuales, podemos decir que va a haber allí una degradación gestual. En el sentido de que los gestos van a hacerse progresivamente irreconocibles. En el fondo, van a perder su dignidad y la especie, su expresividad. (JOUSSE, EA 14-12-1942).

La antropología jousiana del gesto implica una semiología de los signos motivados, es decir, no arbitrarios. En el prefacio de *El estilo oral...* el autor cita el célebre párrafo del *Curso* de Saussure, donde el lingüista ginebrino lanza la propuesta de una *ciencia de la vida de los signos en el seno de la vida social*. Sin embargo, el *gesto* o signo jousiano es, en contraste con la idea de Saussure, un signo motivado, dotado del más alto grado de analogismo e iconicidad dinámica.

Para Jousse, el *ántropos* es un *complejo de gestos*, es decir, de actividades psico-fisiológicas, que son mociones, acciones del compuesto humano. Como he mencionado anteriormente, el tránsito evolutivo de los estilos expresivos gestuales va de un extremo predominantemente global-corporal, que llama *corporaje*, al lenguaje de las manos o *manualaje*, trasponiéndose progresivamente a un estilo de gestos laríngeo-bucales o *lenguaje*, que luego se plasmarán en gestos de escritura fonética. Esta superposición y progresión lleva del concretismo analógico de los signos motivados al dominio abstracto de los signos arbitrarios, inmotivados, a la manera en que los concibió la lingüística saussuriana:

En la *algebrois* los signos o palabras, que son gestos, pueden significar «cualquier cosa» porque hemos dejado de ver su conexión con una realidad a la que originalmente estaban referidos. Vivimos mediados por un sistema en el que los gestos son disminuidos y degradados, ya sean corporales, manuales, laríngeo-bucales, o gráficos, porque están vacíos de su concretismo original. El mecanismo de la abstracción, que tiene su origen en un objeto concreto, bien puede convertirse en algo *algebroso* debido al sobreuso. Cuando esto ocurre, uno ya no puede acceder al significado de los gestos o las palabras, nos hemos quedado sólo con vacíos gestos automáticos, aunque sean gestos religiosos, que están vaciados de todo significado (SIENAERT 2016:11-12).

El estilo oral, obra colectiva

La original teoría antropológica presentada por Jousse en su publicación de 1925 adopta en su exposición las características del objeto bajo investigación. Emulando a los compositores orales tradicionales, quienes elaboran y ejecutan sus cantos y recitaciones combinando y enhebrando fórmulas conocidas en novedosas secuencias, Jousse compone su *Memoria* a partir de numerosos fragmentos, extraídos de textos científicos, narraciones de viajeros, escritos de la tradición bíblica, recitaciones en lenguas clásicas, en lenguas semíticas, etcétera. En varios de los diecinueve capítulos de la obra, su actividad se concentra en vincular las citas de dichos textos con frases o breves pasajes de su autoría. En ocasiones, solamente inserta, entre corchetes, elementos y neologismos propios de su peculiar terminología. Con este proceder, orienta al lector acerca de la interpretación de la secuencia de citas: «El presente fascículo simplemente unirá textos de especialistas, textos que permiten introducir entre corchetes [...] una terminología única, indispensable para la claridad del conjunto, sin traicionar el pensamiento de los autores» (JOUSSE 1925:1).

Produce así demostraciones de los fundamentos y las aplicaciones de su método, que son presentadas con las palabras de una pluralidad de voces consagradas:

Resulta, en tal sentido, una creación polifónica, plurilógica, si se nos permite la expresión, y obviamente multidisciplinaria. Todo ello se presenta bajo una misma y única conducción, cuya intención declarada es la de exponer las leyes antropológicas que rigen lo que el psicólogo y neurólogo Pierre Janet, uno de los célebres maestros de Jousse, había llamado la psicología de la recitación. (BOURDIN, 2020, 31)

El resultado es un mosaico intertextual, cuyas complejas propiedades emergentes configuran lo que Jousse llamó la «nueva ciencia de la antropología del gesto». Más adelante reseñaré los principios centrales del modelo de la antropología jousiana. Antes de ello, añadiré algunos detalles de la obra en cuestión que permiten valorar su importancia en el campo de los estudios antropológicos y semiológicos sobre la oralidad.

El *gesto* del improvisador oral tradicional consiste en enhebrar, unas tras otras, fórmulas verbales convencionales siguiendo patrones rítmicos usuales, pero combiniéndolas de un modo singular. Con proceder análogo al de quien fabrica un collar, el recitador utiliza sus fórmulas como «cuentas». Jousse las llamó *perlas-lecciones* (*perles-leçons*). En resumen, en una tradición de estilo oral, el creador ejecuta actos de composición mediante la recombinación de «fórmulas étnicas».

Es pertinente, en este punto, hacer un rápido esbozo de la concepción jousiana del lenguaje. Como he adelantado, la antropología jousiana del lenguaje plantea la primacía del *gesto*, situando a este como la forma general de toda la actividad

ideacional, expresiva, comunicativa y productiva del ántropos. El papel del hombre en el cosmos radica en el permanente juego de sus gestos: «¿A qué llamo gesto? Específicamente, a todo movimiento en el compuesto humano. Pequeño o grande, microscópico o macroscópico, total o parcial, incoativo o completo [completivo], yo llamo gesto a todo movimiento humano» (JOUSSE, EA 06-12-1943).

Para evitar una errónea interpretación del pasaje antes citado, debo hacer las siguientes precisiones. En primer lugar, la asimilación del gesto a «todo movimiento del compuesto humano» no significa reducir el gesto a simple movimiento físico. En el gesto humano debe distinguirse un aspecto o fase de movimiento exteriorizado y una *actitud mental*, interna, ligada al mismo, que involucra mociones representativas y afectivas dotadas de un específico dinamismo. Por ejemplo, los procesos de la percepción, al involucrar la unidad psico-fisiológica global del *compuesto humano*, son *gestos*. Jousse afirma que la visión no se reduce a una afectación pasiva de las células retinianas por la incidencia de la luz, sino que involucra un amplio conjunto de *gestos* de los órganos de la visión y del cuerpo en general. Lo mismo afirma con respecto a la existencia de *gestos* auditivos, olfativos y táctiles.

...el mecanismo humano normal, es decir este compuesto humano que es, en su estado presente, indivisible, es un compuesto (permítasenos mantener este término a falta de otro), un compuesto de músculos e intelección de esta musculatura. A esta intelección de la musculatura la llamamos alma, la llamamos inteligencia. Lláménla con el nombre que su metafísica les permita, realmente no me preocupa.

No es un cuerpo, no es un alma. Es un compuesto humano. Es semejante a que ustedes me digan: el agua. Ustedes dicen: ¡H₂O! No, ya no es agua una vez que la han descompuesto. Para ustedes: compuesto humano = cuerpo + alma. Si, pero sólo después de la muerte. Entonces van a tener aquí un cadáver (en lugar de un cuerpo) y allá un alma. Más o menos eso es lo que les enseñan a sus hijos —sin tomar conciencia, como hacen habitualmente, de lo que les están enseñando: la Muerte es la separación del alma con respecto al cuerpo. Entonces, ¿antes de eso no estaban separados? (JOUSSE, EA 12-01-1941)

Por otra parte, Jousse distingue entre la esfera puramente biológica, donde los movimientos o gestos de los seres vivos son impulsados por el «instinto», del comportamiento humano, que está integrado a la esfera de la conciencia. En el humano, a diferencia de los animales, rige la ley antropológica del *mimismo*, un concepto fundamental que más adelante desarrollaré. Bastará con adelantar que, de acuerdo con Jousse, el mimismo humano se distingue del mimetismo animal por el hecho de ser capaz de funcionar en ausencia de un objeto real, es decir, por ser un proceso semiológico.

La antropología jousiana del gesto es la ciencia del movimiento expresivo del *ántropos*, es decir, del ser humano vivo, no se limita a los testimonios fósiles ni a las tradiciones líticas, cerámicas o monumentales del pasado²:

(...) A primera vista, la Antropología se presenta como la Ciencia del Hombre no sólo muerto, sino también esquelético.

(...) ¿Qué es, pues, esta cosa muerta e inmóvil? Una cosa que ha sostenido la vida. ¿Qué es, pues, este esqueleto? El armazón del gesto. ¿Qué son pues estos instrumentos que ustedes han clasificado tan admirablemente, tan científicamente, tan genialmente? Útiles para prolongar el gesto humano.

(...) El gesto es, en efecto, por así decirlo, el mecanismo mismo del hombre. Todo lo que puedan ustedes mostrarme en el esqueleto va a estar hecho para actuar. El hombre es un complejo de gestos. (JOUSSE, EA 7-11-1932)

Consecuente con esta visión del *ántropos*, como un innumerable conjunto de *gestos*, presenta al lenguaje como un grupo especializado de gestos del aparato fonador (particularmente los movimientos de articulación de vocales y consonantes, que llama *gestos laríngeo-bucales*).

No me es posible desarrollar aquí las ideas jousianas acerca del origen del lenguaje. Me limitaré a señalar nuevamente la progresión de estilos gestuales expresivos postulada por Jousse, en la que los gestos corporales originales van siendo desplazados o *traspuestos*, sin ser suprimidos, a otros canales de expresión gestual: el estilo gestual corporal y manual se traspone en estilo oral, es decir, en lenguaje.

Antes de ser oral, el gesto es global. El estilo oral es sólo una forma particular del estilo global. (JOUSSE, S 18-06-1931)

El estilo oral es simplemente la transposición a los órganos laríngeo-bucales de los mecanismos globales, y los mecanismos globales son, a su vez, las reverberaciones y mimemas de las interacciones del medio ambiente. Esa es mi contribución. Y no ha sido fácil preservar estos mecanismos completamente vivos y frescos. Siempre ha existido la amenaza de arrebatárselos a la Vida. (JOUSSE, EA 26-01-1948)

Como efecto de la *algebrosis* de la expresión, en la civilización moderna el pensamiento humano se ha alejado progresivamente de la vida:

Un objeto que tiene una forma es susceptible también de tener un sonido, y muy pronto este sonido va a representar el gesto global característico de ese objeto. Existe entonces un doble mecanismo, un mecanismo, manual y corporal, que pronto cederá paso al mecanismo oral, en tanto se intenta eliminar el mecanismo humano como un todo.

Y de este modo la gesticulación corporal se vuelve gesticulación laríngeo-bucal, un proceso que va a causar que [finalmente] los *mimogramas* se transpongan en pura expresión gráfica, en una suerte de álgebra.

Y pronto los humanos van a transcurrir sus días del modo en que veo que ocurre con algunos de ustedes que nunca han visto lo real, cosas (no) vistas, cosas que nunca han mirado, y de las que de todos modos podrían despreocuparse, [porque] tienen tinta, pluma y papel, quienes desde los cinco a los dieciocho años ensucian cuartillas.

Los resultados de esto no son vistos por nadie como un problema sin resolver, porque nada de esto se ha planteado como problema. Para dicha gente, su página de escritura es lo único que importa y el único fin de todas las cosas. Estas no son las personas a las que uno debería acudir para encontrar solución a sus problemas. (JOUSSE, AE, 05-12-1933)

Frente a la *desvitalización* que implica el estilo civilizatorio occidental moderno, basado en la expresión escrita, Jousse propone profundizar el estudio de lo que llama los *medios étnicos de estilo oral*:

Cualquiera sea este menoscabo de la expresión humana, hay afortunadamente aún unos pocos pueblos que han preservado una pizca de vitalidad, pueblos que no van por el camino de la pereza metafísica y gráfica de la que somos testigos. Es a estos pueblos que vamos a mirar para descubrir si la expresión humana ha tomado forma en los labios humanos, en los gestos laríngeo-bucal, del modo en que lo hizo en todo el cuerpo y en las manos. Es por esto que los estudios que he iniciado necesitan ser retomados en más medios étnicos de estilo oral. (JOUSSE, AE 05-12-1933)

El lenguaje de los proverbios

Jousse afirma que la unidad significativa del lenguaje no es la palabra o lexema sino la *fórmula* verbal. Como sostienen algunos semantistas modernos, el hablante nativo de una lengua no se expresa seleccionando elementos léxicos de un paradigma para combinarlos libremente en una frase o sintagma. Muy por el contrario, la competencia del hablante nativo radica en el conocimiento de fórmulas consagradas o *frasemas*. En un artículo dedicado a los frasemas léxicos en lengua maya, he presentado las siguientes consideraciones:

«Un nativo habla en frasemas», afirma un destacado lingüista contemporáneo, quien ha profundizado en la descripción formal de las unidades fraseológicas (...). Un hablante extranjero puede comunicarse con pertinencia semántica y corrección sintáctico-léxica en la lengua que ha aprendido, construyendo una ilimitada cantidad de frases «libres» a partir de criterios de construcción estandarizados. Carecerá, sin embargo, en principio, de competencia fraseológica. Sin tomar en cuenta la pronunciación o los rasgos del acento, su modo de hablar —en el mejor

caso, apegado a las reglas conceptuales, semánticas y sintáctico-léxicas estándar de la lengua en cuestión— sonará poco idiomático a oídos del hablante nativo.

El estudio de los fraseologismos conoce actualmente una etapa de importante auge, en particular en lengua española (...). Diversos autores coinciden en afirmar que los rasgos que caracterizan a las unidades fraseológicas son esencialmente dos, la fijación formal y su condición idiosincrásica. Una unidad fraseológica es un «...complejo léxico memorizado, inventariado y de índole idiosincrásico respecto a su uso y empleo...». (...)

El léxico de cualquier lengua incluye una enorme cantidad de frasemas, en los cuales se plasman, «como insectos atrapados en el ámbar» —según la expresión del célebre mayista E. Thompson—, los tipos, las figuras, las evidencias y las proposiciones elementales del sentido cultural colectivo. Es el «sentido común» tradicional de los hablantes nativos, que el extranjero desconoce, o que posee sólo en parte, y que los diversos tipos de unidades léxicas complejas expresan con colorido cultural identitario. Una multitud de fragmentos convencionales del discurso «común», dotados de significado y valor social, e irradiados desde un núcleo identitario subyacente. (BOURDIN, 2020 b: 5-6)

De acuerdo con la terminología jousiana, estas unidades fraseológicas son fórmulas verbales. Las mismas son las unidades constitutivas del lenguaje de estilo oral. El estilo oral es proverbial, pues el *proverbio* es la forma estereotipada característica de aquello que, en palabras de Coseriu, puede llamarse el «discurso repetido» (COSERIU, 1971). En las tradiciones de estilo oral, la composición de las piezas que se recitan se hace a partir de la combinación de *fórmulas*, esto es, de unidades frásticas predeterminadas o frasemas. La memoria de los pueblos sin escritura, que Jousse llama *verbo-motores*, debido a que su memoria verbal radica en los movimientos articulatorios repetidos y no en la recordación de lo que se ha escuchado, se alimenta de estas fórmulas tradicionales. Las mismas perduran en el tiempo al ser atesoradas en *recitaciones*, *recitativos*, *esquemas* y *balanceos* rítmicos; en ellos se depositan los más variados saberes étnicos, su ciencia, sus artes, sus leyes, sus concepciones acerca de lo visible y lo invisible, lo correcto y lo erróneo, lo real y lo posible.

La actividad expresiva y comunicativa de los pueblos sin escritura, que en el occidente moderno han sido llamados «ágrafos» o «iletrados», se basa en este *estilo oral*. Se trata de un instrumento de la memoria individual y colectiva que es a la vez rítmico y mnemotécnico. A diferencia del registro escrito, el estilo oral es un saber corporeizado. Aquellos pueblos que Jousse llamó *espontáneos*, practican este modo de conocimiento viviente, fluido, global y «experiencial». Su estructura es *formulaica*, de manera que la memoria colectiva, los «saberes de la tribu», los rituales y los mitos están compuestos con base en fórmulas étnicas. El estilo oral es historia escrita en palabras y en gestos animados, en escenarios interaccionales formados por actantes, acciones y pasiones.

Jousse proporciona gran cantidad de ejemplos del extraordinario desarrollo de la memoria *verbo-motora* en los pueblos de tradición oral. En contraste con las civilizaciones de estilo escrito, entre los verbo-motores, los saberes étnicos se inscriben en el cuerpo desde la primera infancia; son *fórmulas* gestuales que se inscriben y se recitan de acuerdo con una específica ritmicidad.

El concepto de *gesto proposicional* nos lleva al núcleo del modelo jousiano, que consiste en un breve conjunto de principios antropológicos universales.

Las «leyes antropológicas» del mimismo antropológico

A contrapelo de la actitud epistemológica de la etnología contemporánea, Jousse se atrevió a formular una breve serie de principios, que llamó sus «leyes antropológicas». Vale la pena aclarar que, en su opinión, es necesario distinguir, desde el comienzo, la existencia de un sustrato antropológico común, universal, por debajo de todas y de cada una de las manifestaciones particulares, *étnicas*, del comportamiento humano. A continuación, expondré estas leyes de modo sumario. Se trata de: el *globalismo*, el *ritmismo*, el *bilateralismo*, el *mimismo* y el *formulismo*. En diversas etapas de su enseñanza, Jousse las llama de diferentes modos. Habla en ocasiones de *ritmo-bilateralismo* y de *ritmo-mimismo*, o de *mimismo formulario interaccional*, por ejemplo, reuniendo dos o más principios en uno solo. En rigor de verdad, todas las leyes se encuentran unificadas, globalmente, bajo el principio central del *mimismo antropológico*, que podemos considerar como el descubrimiento medular de la investigación jousiana.

Globalismo

La epistemología implícita en la *antropología del gesto* está basada en el postulado holístico de la unidad entre el hombre y el cosmos. La esfera antropológica, regida por el *mimismo*, está integrada a la esfera de la vida, gobernada por el instinto. Ésta, a su vez, es parte de la esfera física, que está regida por el principio de la atracción universal. En el universo material todo es energía en movimiento y su condensación en objetos reales. Lo humano es inseparable del macrocosmos material y biológico. Todo es parte de una sola y única nebulosa de energía cósmica. El principio de todos los principios es la *interacción*. Las interacciones se entrelazan, reaccionando sobre otras interacciones, y así *ad infinitum*:

Nuestro universo es energía, energía en movimiento, movimiento de energía en interacción y esto puede resumirse en una fórmula trifásica, que es la ley de la interacción universal: un Actuante - actuando sobre - un Actuado. Esta energía

universal se manifiesta en tres esferas: La esfera física - materia, la esfera biológica —vida, la esfera antropológica— vida inteligente, cada una de ellas, gobernadas respectivamente por una única ley reguladora: *la ley de la atracción; la ley del instinto, la ley del mimismo.*

Los seres humanos se autodescubren como parte de un universo que primero ha sido puramente físico, un cosmos, un orden hecho de materia que se manifiesta como un paquete de energía interaccional trifásica en el que todo es, indiferenciadamente, acción y reacción física, regida por una ley, la ley de la atracción; dentro de esta esfera física material se desarrolló una esfera biológica, hecha de acciones y de reflejos-reacciones, gobernada por la ley del instinto; dentro de este paquete de energía biológica se desarrolló una esfera antropológica, que es la esfera de la inteligencia o consciencia, gobernada por la ley del mimismo. (SIENAERT 2016:14-15)

Si la interacción entre los seres vivos y el medio en el que habitan son sus reflejos y procesos fisiológicos y su comportamiento gestual instintivo, en el humano, el movimiento de reacción ante el medio deviene en *gesto* inteligente, es decir, en *mimemas* capaces de acceder a la consciencia. La interacción antropo-cosmica es un permanente juego *mimístico gestual*. Entre otras definiciones, Jousse se refiere al proceso de interacción hombre-cosmos como un permanente juego de introyección (*intususcepción*) y expresión. Al imprimirse en el humano su interacción con el mundo, el *ántropos* deviene espejo viviente de lo real:

Tenemos dentro de nosotros al universo entero. (Jousse, EAB 03-03-1948)

El Hombre Mimístico toma dentro de sí todo el universo. (JOUSSE, HE 20-11-1934: *Lo invisible mimado por el mundo visible*)

¿Qué es el mimismo? Es el universo frente a un espejo viviente, y este espejo viviente intususcepciona el universo y lo replica. Eso es el Hombre y ese es el abismo que trataré de penetrar. (JOUSSE, EA 14-03-1949)

Otro aspecto en el que el humano debe ser considerado como ser global es el de la unidad inseparable de cuerpo y espíritu. El *ántropos* es global, porque piensa, recuerda y actúa con todo su ser. Todo aquello que nos afecta y espontáneamente recibimos en nuestro «interior» a través de alguno de nuestros sentidos (*intususcepción*), de inmediato se irradia a cada rincón de nuestro fuero íntimo. Jousse llama *irradiación* a la reacción instantánea correlativa a la *intususcepción*. Lo que se «recibe dentro» no permanece en el órgano receptor, sino que, de manera automática y forzosa, se disemina en el interior *global* del compuesto humano, a lo largo de «todas sus fibras» sensitivas y motrices:

Cualquier cosa que ustedes intususcepionen a través de alguno de sus mecanismos, no permanece en este mecanismo de intususcepción. ¿Ven ustedes con sus ojos? Vuestro mecanismo se pone en juego como un todo. ¿Oyen ustedes con sus oídos? Todo vuestro organismo entra en escena. Saborean con sus lenguas. Se pone en juego todo el organismo. Es un hecho bien conocido que uno no escucha la música sólo con los oídos. Como también que uno no ve sólo con los ojos. Toda intususcepción ocular tiende a irradiarse, tienda a jugar a través de todo el cuerpo. (JOUSSE, EA 06-12-1937)

De modo que el *globalismo* es resultado de la *irradiación*: sentimos con todo el ser y pensamos con todo el cuerpo:

Es el efecto del globalismo. Existe entonces, ya en el mismo momento de la intususcepción, una tendencia a la exteriorización, dado que aquello que ha entrado en uno no puede mantenerse en un único y pequeño rincón. Tiene que diseminarse a través de todo el cuerpo. Esto es lo que he llamado la equivalencia entre irradiación y globalismo.

El pensamiento nunca se desarrolla en una sola parte del cuerpo. De hecho, la palabra globalismo no significa absolutamente nada, es una tautología. El hombre sólo puede ser uno, no puede ser otra cosa que global. No hay división en el ántropos. Es como un todo que todo el ser se entrega al todo. (JOUSSE, Labo 11-03-1936: *El mimografismo o dibujo espontáneo*)

En estas nociones de *globalismo*, *intususcepción* e *irradiación* se hace visible, de manera clara, la anticipación del pensamiento de Jousse con respecto a las actuales teorías cognitivistas del *pensamiento corporeizado*. Jousse se adelanta también, y en esto vemos su intuición visionaria, a las modernas hipótesis ecológicas en el campo de la teoría antropológica, que postulan, con toda justicia, la indistinción entre naturaleza y cultura, esto es, entre el mundo humano y el no humano.

Ritmismo

El primer capítulo de *Estudios de psicología lingüística. El estilo oral, rítmico y mnemotécnico entre los verbo-motores* está dedicado a «La explosión energética y la psico-fisiología del gesto». Jousse caracteriza allí la naturaleza psico-fisiológica del gesto humano. Su exposición combina numerosos fragmentos de las obras de fisiólogos, psicólogos y filósofos de su época, entre ellos Henri Bergson. Afirma que la psicología debe ocuparse de la fisiología del sistema nervioso, ya que ésta es inseparable de los procesos mentales. La motricidad es la forma de respuesta de un organismo frente a los estímulos procedentes del medio externo e interno. Cualquier forma de excita-

ción desencadena una determinada *explosión energética*, un movimiento, esto es, un gesto. Dicho gesto puede ser perceptible o imperceptible, macroscópico o microscópico. La risa y el llanto son gestos. De modo que las sensaciones son indiscernibles de las respuestas motoras que desencadenan. Los contenidos de conciencia no son meras constataciones ni representaciones de la realidad. Están siempre acompañadas de respuestas motoras, es decir, gestos. De igual modo, los afectos se acompañan de movimiento corporal. El movimiento está en todas partes. La existencia humana es una mezcla de procesos afectivos, intelectuales y motores. Jousse parafrasea al Génesis: «en el comienzo, fue el Gesto». El ántropos es un complejo de gestos. La vida consiste en la interdependencia de los movimientos [gestos] fisiológicos y en la composición de sus ritmos.

El segundo capítulo de *El estilo oral...* se titula «Los intervalos entre las explosiones energéticas: el ritmo fisiológico». Los procesos fisiológicos son rítmicos. En realidad, dice Jousse, toda actividad de la materia es rítmica debido a que la propagación de la energía, en sus más diversas formas, se realiza por medio de oscilaciones u ondas:

Ninguna actividad de la materia puede escapar al ritmo (...). En la naturaleza psíquica, los fenómenos toman muy frecuentemente, sino universalmente, la forma rítmica. Hay un retorno [matemáticamente] periódico de cierto fenómeno, a veces acompañado de otros, y que se reanuda sin cesar. Sea en el vasto campo del universo, sea sobre la tierra, el movimiento es generalmente periódico. La luz, el calor, el sonido y probablemente la electricidad, se propagan en forma de olas. Herbert Spencer ha tratado este tema en sus *Primeros Principios* (...) a lo largo y a lo ancho, y ha dejado poco para agregar. Aunque no lo diga en términos tan formales, parece considerar la ritmicidad como la única forma posible de actividad: el movimiento continuo es una imposibilidad (...). El ritmo bajo todas sus formas se remonta [así], sin ninguna duda, a un primer principio, único y universal (...). (JOUSSE, 2020:127)³

En los seres vivos el ritmo está marcado por una secuencia de *explosiones energéticas*, pautada por intervalos biológicamente regulares. A un período de mayor actividad sigue otro de reposo. El ritmo de los procesos biológicos y antropológicos carece de regularidad matemática:

Si nos elevamos de la existencia inorgánica a la vida orgánica y animada, el ritmo aparece allí como una condición esencial, ritmo intensivo [explosiones sucesivas de]... la energía vital [que] sube y baja en oleadas iguales [o por lo menos equivalentes] (...). En fisiología, en efecto, la ritmicidad significa la alternancia [no ya matemáticamente, sino, podría decirse, vitalmente] regular de períodos de actividad y períodos de reposo o de menor actividad... (JOUSSE, 2020: ídem)

La vida es una sinfonía de ritmos psicofisiológicos. Las *técnicas corporales* (la marcha, el nado, la interacción comunicativa) y el trabajo son inseparables del ritmo. La escritura y la palabra hablada siguen el ritmo de las explosiones de energía nerviosa. En el habla, el acento de intensidad es el momento de la explosión energética. Asimismo, la silabación sigue este ritmo. En el canto y en la danza se pone en juego la búsqueda espontánea de la isocronía. Al hablar ejecutamos una danza respiratoria que acompasa el movimiento de los órganos de la fonación; todo sigue los ritmos alternantes del sistema nervioso. El ritmo es el regulador general de las artes y los juegos. El trabajo colectivo, el remo, la molienda del grano, el martillado de los instrumentos de metal, la marcha militar y la batalla se realizan al compás de tambores, flautas, gaitas y pífanos. La estimulación nerviosa producida por los ritmos sonoros se comunica a todo el organismo de los participantes. El ritmo genera efectos dinamogénicos, emisiones alternantes de energía. Las sensaciones placenteras son consciencia de esa *dinamogenia* o liberación de energía.

En los pueblos que Jousse denomina *espontáneos*, la memorización se realiza por medio de fórmulas verbales rítmicas. El ritmo es el más básico coadyuvante de la memoria. En las culturas que no emplean la escritura la pedagogía está basada en la repetición de fórmula rítmicas. La tendencia al ritmo está arraigada en la naturaleza de la vida. Por el contrario, en las culturas que Jousse califica de *disociadas*, la tendencia al movimiento rítmico se encuentra inhibida en los adultos. Esto como efecto de la educación, de las convenciones sociales y de una pedagogía escrita que desemboca en una actitud *libresca* frente a la realidad. En el comienzo, repite Jousse, fue el *gesto rítmico*.

Bilateralismo

El principio del ritmo se encarna en la simetría bilateral del cuerpo humano, dando como resultado un permanente balanceo automático, presente en nuestros gestos cotidianos de manera más o menos evidente o imperceptible. Casi todo el tiempo nos balanceamos de izquierda a derecha y de adelante hacia atrás. Dichas oscilaciones bilaterales son particularmente visibles en los movimientos de la marcha y del trabajo manual:

El *ántropos* está constituido de tal manera que sus miembros principales van de dos en dos: hay dos ojos, dos brazos, dos piernas, dos oídos. Tenemos, básicamente, un gran mecanismo equilibrado. Si voy detrás de usted y lo veo caminar, veo que está balanceándose. Es interesante ver cómo los seres humanos usan su mecanismo ambulatorio. ¿Me dirá que estás tratando de caminar de una manera muy elegante, tan poco mecánica como sea posible? Sin embargo, no escapará al bilateralismo y veremos las repercusiones de esto en todas partes. Por lo tanto, este

bilateralismo es cotidiano en su uso. De ahí que casi todas nuestras herramientas estén hechas de acuerdo con nuestro bilateralismo. (JOUSSE, Labo 18-12-1935)

El principio de la alternancia rítmica brinda al *ántrpos* la posibilidad de captar intelectualmente la inasible dimensión del tiempo. De modo semejante, sobre la base anatómica de la simetría doblemente bilateral, se organiza la categoría del espacio, marco de toda experiencia perceptual y de cualquier aprehensión coherente de la realidad.

Para analizar sus gestos, me cierno sobre las madres que se mecen. Se mecen y balancean, de lado a lado, de acuerdo con las grandes leyes de la humanidad. Veo gente viva. Veo gente muriendo, pero siempre veo que se balancean de derecha a izquierda, levantándose o agachándose de adelante hacia atrás. Continuaré estudiando todo este balanceo y elevamiento que encuentro en toda la expresión humana y en los mecanismos tradicionales de la memoria.... (JOUSSE, 2008: 301)

Jousse observa que el bilateralismo está presente en las plegarias, las oraciones y las danzas de cualquier tradición ritual o *liturgia*. Los esquemas bilaterales del ritual trascienden hacia niveles aún más abstractos del pensamiento, alcanzando el estado de fórmulas. El bilateralismo es la base psicofisiológica bímembre de toda comparación o ecuación. Los movimientos de balanceo son el principio de motivación somático, espacial, kinestésico alternante que organiza los gestos expresivos y las resultantes estructuras esquemáticas de simbolización, la conceptualización, la lógica y el uso del lenguaje.

Así es como el niño aprende. Observen cómo se balancea. Igualmente, observen a los Judíos en los antiguos muros del Templo de Jerusalén, ¡todavía balanceando sus famosos lamentos! Vayan y observen la recitación del Corán, en todas partes encontrarán el balanceo y la salmodia. Observen a los oradores públicos. La gente suele decir de ellos: parecen osos en un escenario. Esto se debe a que se esfuerzan por dar forma a sus frases, mientras que al mismo tiempo «balancean sus músculos». (JOUSSE, S 01-02-1934).

De acuerdo con Jousse, el *ántrpos* es un ser analógico, es decir, un animal capaz de hacer comparaciones. Compara, por ejemplo, el objeto que tiene en su mano derecha con el que sostiene en su mano izquierda. Sopesa ambos al unísono, equiparándolos en un mismo espacio mental; crea así una *ecuación* gestual. Se balancea mentalmente de un lado al otro, haciendo emerger la analogía, que es a la vez identidad y diferencia:

La justicia	es	una balanza
La luna	es	una banana
Este pan	es	mi carne
Este vino	es	mi sangre
Et il prit du Pain...		Et il prit du Vin...
Prenez et mangez		Prenez et buvez

En las tradiciones de *estilo oral*, la memoria se encarna en balanceos y esquemas rítmicos. El *ritmo-bilateralismo* es el instrumento más básico de la memoria verbo-motora. En aquellos medios étnicos donde el pasado se conservaba sin usar registros escritos, el conocimiento se ha grabado siempre en los cuerpos, por medio de un mecanismo mnemotécnico hecho de balanceos y esquemas rítmicos:

Una frase que no se balancea, no sólo dificulta la respiración, como ha dicho Flaubert, obstaculiza todo el organismo. Un hombre habla con mayor convicción cuando es capaz de apoderarse de su audiencia y de mecerla, como mece una madre a su hijo. Nosotros, los seres humanos, somos muy sensibles a la dulzura, la suavidad y al mismo tiempo a la forma y al balance de la palabra humana. No olvidemos que somos ante todo seres fisiológicos. Sí, también somos psicológicos, pero, en esencia, somos seres fisiológicos balanceantes y ondulantes. (JOUSSE, S 01-02-1934)

Formulismo

Jousse acostumbraba mencionar dos puntos de vista opuestos y complementarios de la experiencia humana. El primero de ellos consiste en la sentencia de Heráclito acerca de la impermanencia de los hechos: todo fluye (*panta rei*). El segundo, es el criterio *salomónico* de que «nada nuevo hay bajo el sol». La experiencia espontánea se presenta como un flujo de impresiones *intususcepcionadas*, esto es, «recibidas-dentro». Las mismas se captan a partir de los eventos que se suceden en el tiempo sin solución de continuidad. Del mismo modo, el curso del pensamiento es incesante, en la vigilia y en el sueño, de la cuna a la tumba. El fluir de las impresiones y de la expresión es continuo y permanente, se regula y se modula a partir del ritmo y del bilateralismo, pero también lo hace mediante la fijación de *fórmulas*, esto es, por medio de la disposición regular y reiterada de unidades y ciclos equivalentes.

El formulismo es un principio estabilizador. Es tan espontáneo como lo es la certeza de que «todo fluye». El discurrir interminable de las interacciones y las impresiones tiende a solidificarse, cristalizándose en *fórmulas proposicionales*, susceptibles de acumularse en la memoria, de acceder a la conciencia y de ser expresadas mediante gestos y palabras. Las diferentes *tradiciones étnicas* se han servido, desde la

prehistoria, del formulismo. La memoria gestual retiene *estereotipos*; el estilo oral es *formulaico*, opera mediante *clichés*:

El «formulismo» es el útil viviente de cristalización por excelencia. Los gestos del hombre, ya sean conscientes o inconscientes, tienden a «replicarse» [*se rejouer*], y marchan por sí solos hacia la estereotipia, que facilita la expresión. La estereotipia de las fórmulas verbales es sólo un caso especial de esta tendencia fundamental. (...) En todos los medios étnicos encontramos este formulismo gestual y oral, en la base de las tradiciones y de todas las liturgias. Las «fórmulas» de la expresión están hechas de gestos esenciales tradicionalmente conservados y transmitidos. (JOUSSE, 2000, p. 329)

Al igual que el ritmo-bilateralismo, el *formulismo* es un principio dirigido a consolidar la memorización de los saberes tradicionales. De acuerdo con Jousse, en tiempos antiguos era normal la composición de extensas recitaciones sobre temas jurídicos, religiosos, filosóficos y científicos (sobre medicina, navegación, equitación, astronomía o botánica). Estas recitaciones poseían un valor y un empleo equivalentes a los tratados escritos. Los libros sagrados de las tradiciones abrahámicas (Antiguo y Nuevo Testamento, Corán), fueron inicialmente recitaciones orales aprendidas y ejecutadas de memoria. Sólo después de mucho tiempo se los registró por escrito. Los poemas homéricos siguieron el mismo curso.

En *El estilo oral* (JOUSSE, 2020) se pasa revista al arte de los recitadores en numerosas tradiciones, entre ellos los *guslars* del Kósovo, los *rabíes* palestinos, los recitadores afganos, merinas, árabes, y otros. En todos los casos se destaca la prodigiosa capacidad de estos especialistas para la memorización rigurosa de textos muy extensos, del orden de los miles o decenas de miles de frases ritmadas. Esta capacidad se debe, explica Jousse, a la operación facilitadora conjunta de los instrumentos mnemotécnicos del estilo oral, que son las leyes del ritmo-bilateralismo y el formulismo:

La tendencia biológica hacia la estereotipificación de los gestos crea hábitos, que aseguran una inmediata, fácil y segura repetición; se trata de un dispositivo de facilitación psico-fisiológica, que organiza la *intususcepción* y la repetición mnemónica de los automatismos —esto es, de los dispositivos adquiridos, necesarios para tener una base firme en la acción. El formulismo es un almacén, vinculado con la memoria, orientado a mantener la firmeza de la enseñanza y su fundamento en la fidelidad a las tradiciones. En el estilo oral, las fórmulas estereotipadas se adaptan flexiblemente a la realidad concreta, ya que las fórmulas tradicionales pueden ser yuxtapuestas de nuevas maneras, en combinaciones más o menos originales, aunque estas dependerán de las leyes físicas del cuerpo del que hayan surgido. Estas tres leyes antropológicas apuntalan el estilo oral, que está profundamente enraizado en el cuerpo, de ahí su gran eficacia desde el punto de vista mnemotécnico,

porque en el movimiento y en la voz, el cuerpo contribuye a la conformación del pensamiento con formas memorizables. (SIENAERT, 1990, p. 97)

En el capítulo XI de la mencionada obra, titulado *El Estilo oral rítmico*, Jousse propone la existencia unidades rítmicas que llama *balanceos* y *esquemas*. Sostiene que en cualquier lengua regida por el *estilo oral* pueden identificarse unos pocos cientos de balanceos y esquemas rítmicos típicos. Los mismos se transmiten, con pocas modificaciones, de hablante a hablante y de generación en generación. Puede decirse que estas composiciones poseen un estilo «proverbial», ya que los proverbios son los esquemas rítmicos típicos de cualquier tradición de estilo oral. En estos contextos, la creación individual se limita a adoptar los esquemas conocidos como modelos para la invención de otros esquemas rítmicos, siguiendo el mismo ritmo y estructura, con el mismo número de palabras y con un sentido semejante. Las composiciones orales tradicionales siguen el modelo de una larga secuencia de fórmulas de estilo proverbial, donde el vínculo conector es el *paralelismo*. En las composiciones de estilo oral, como en toda serie de gestos humanos, es decir, de fenómenos vivientes, no se sigue una métrica estricta. En ellas el paralelismo y el ritmo son bastante libres.

De modo que, en el núcleo de cualquier tradición de estilo oral, hay unos cuatrocientos o quinientos *esquemas rítmicos tradicionales* y *primitivos* que, repetidos y recombinados bajo formas apenas diferentes, sirven de base para todas las recitaciones extensas. Jousse ofrece como ejemplo el *Magnificat*, cuya composición se atribuye a María, madre de Jesús. De acuerdo con esto, la plegaria tiene como base milenarias fórmulas verbales en arameo, extraídas de la *Torah* y aprendidas de memoria.

Como hemos visto, las improvisaciones de los recitadores tradicionales se caracterizan por la repetición de fórmulas y motivos. Estos son ya conocidos por su público. En contraste con los poetas modernos, el valor de la obra no está en la novedad de los temas, sino por el contrario, en la repetición de motivos conocidos por todos. Esto se pone de manifiesto en aquellas culturas del pasado oriental (por ejemplo entre los mongoles) donde las pugnas políticas más relevantes se resolvían por medio de duelos verbales, basados en la destreza de los contendientes a la hora de citar y encadenar proverbios. El grado de conocimiento de esta ciencia de las palabras determinaba la potencia argumentativa del aspirante al trono. Así, el conocimiento de la *ciencia de los proverbios* hizo reinar a grandes señores y líderes étnicos.

Por acción del automático y espontáneo *formulismo*, el flujo del pensamiento humano es moldeado en *clichés* étnicos. La estructura formularia general y vacía de contenido es aquella que Jousse llama *proposición gestual* o *gesto proposicional*. El *gesto proposicional* es la unidad del significado humano. Consiste en una secuencia *mimodramática*, integrada por tres fases inseparables: *un agente-la acción-un actuado*. De este modo, lo real se manifiesta al *antropos* como un mínimo complejo narrativo:

El elemento esencial del cosmos es una Acción que actúa sobre otra Acción. Es lo que hemos llamado el *trifasismo*. El paquete de energía que llamamos Agente

actúa de cierta manera sobre otro paquete de energía que llamamos el Actuado. (JOUSSE, 2008, p.46)

...es allí donde radica la gran creación humana: Debo ser capaz de apropiarme del mundo como totalidad para luego reutilizarlo en forma de fragmentos proposicionales. (JOUSSE, EA, 03-12-1933)

Siempre hay un actuante —actuando sobre— un actuado: yo como pan, yo bebo agua. Cualquiera sea nuestra forma de escritura y cualquiera sea nuestra forma de hablar, las expresiones humanas tomarán siempre la forma del gesto proposicional, en espejo y eco de la actividad interaccional cósmica. Siempre vemos el mundo externo diseminado en gestos humanos trifásicos, y esto es la estructura básica de la ciencia humana, la memoria humana y la lógica humana. (JOUSSE, EA, 06-03-1933)

En resumen, los contenidos de la conciencia, de la memoria, de la imaginación y de la expresión humanas son procesos *mimismológicos*, que fluyen continuamente por medio del encadenamiento de *fórmulas* o *proposiciones gestuales*.

Mimismo

La ley antropológica del *mimismo* es el descubrimiento capital de Marcel Jousse. Consiste en la capacidad espontánea del espíritu humano de acoplarse al mundo circundante, deviniendo una suerte de espejo viviente, capaz de traducir las *interacciones* cósmicas en actitudes mentales (gestos *esbozados*) y en gestos exteriorizados. Jousse comparaba su descubrimiento con el de Newton. Sostenía que, así como el científico inglés había hallado la ley de la gravitación universal, él mismo, por su parte, había descubierto la *ley de la interacción universal*. De acuerdo con esto, el universo es una nebulosa de energía. Los objetos materiales y los seres vivos se mueven incansablemente, siguiendo el principio de Heráclito de que «todo fluye» (*panta rei*). Todo puede interactuar o interactúa con todo. Un conjunto de interacciones es capaz de reaccionar sobre otro y este sobre un tercero, hasta el infinito.

El *mimismo* jousiano se basa en la noción aristotélica de la *mímesis*. Para Aristóteles, el conocimiento humano proviene de la imitación de la naturaleza:

El mimismo es la capacidad exclusivamente humana de convertir la acción o juego cosmológico inconsciente en reacción antropológica consciente. Allí donde en la esfera biológica hay reacción refleja, instinto, en la esfera antropológica hay reacción reflexiva, inteligencia. El sistema mimístico le permite al Hombre no sólo tomar, aprehender, sino también comprender. El Hombre es el agente intelectual del cosmos, que obedece a la ley del mimismo, formulada hace 2500 años

por Aristóteles (Poética IV, 2): «De todos los animales, el Hombre es el más mimético y es a través de la mimesis que adquiere todo su conocimiento» (...). Jousse estableció esta ley como base de su explicación de la función y el significado del ántropos en el cosmos. (SIENAERT, 2016: 14-15)

Los filósofos sensualistas han defendido, desde tiempos de la escolástica hasta los del empirismo moderno, que no hay nada en el intelecto que no haya pasado antes por los sentidos. Los críticos racionalistas del empirismo conceden que esto es cierto, agregando, sin embargo, que «todo procede de los sentidos, excepto el intelecto mismo». Para Jousse, ambas posturas se unifican en el principio del *mimismo*, pues a través de él las impresiones captadas por los sentidos adquieren significación humana. El intelecto humano es *mimismo*. En virtud del mimismo, la realidad del mundo natural, que no es consciente de sí mismo, deviene consciencia humana. El ántropos es la parte consciente del universo. Es la superficie reflejante en la que el universo objetivo toma conocimiento de sí. Empleando un concepto de la biología, Jousse llamó *intususcepción* a este mecanismo de recepción e incorporación de las interacciones reales. El término significa «recibir dentro»:

La capacidad específicamente humana de traer consciencia a un cosmos inconsciente se llama *mimismo*: la continua actividad interaccional cósmica -la explosión cósmica de energía- se convierte en el continuo gesto proposicional humano -una explosión humana de energía (JOUSSE, S 28-02-1957).

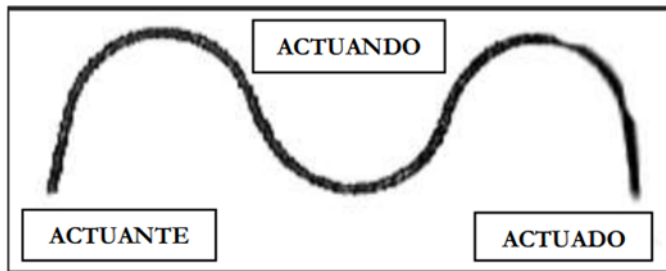
En virtud del mimismo, el ántropos capta el juego cósmico en su interior. Las interacciones del mundo devienen *gestos antropológicos*. Al *mimar* los movimientos de las cosas y los seres, de manera involuntaria e inconsciente, pero forzosa e inevitable, el humano convierte dichas interacciones en *proposiciones gestuales*: «fuera de nosotros, sólo hay acciones. Pero estas acciones devendrán gestos en el humano que las recibe y las replica». (JOUSSE, EA 01-02-1939)

El *mimaje* es la puesta en movimiento del *mimismo*. Es la forma de actividad psico-fisiológica regida por la ley del *mimismo*. Nos acompaña toda la vida, el ántropos es un primate que hace, siente y piensa mediante *gestos proposicionales*, desde la cuna hasta el último aliento. El proceso de *mimar* las interacciones externas e internas de nuestro mundo es complejo. Como hemos visto antes, presenta al menos tres fases: la primera es aferente, consiste en la recepción de impresiones sensoriales; la segunda es su inscripción subjetiva global, que se traslada instantáneamente desde los órganos sensorios a los motrices, irradiándose a lo largo de «todas nuestras fibras», como proponía Jousse. En una segunda fase de la *intususcepción* (recibir-dentro), las sensaciones, emociones y respuestas motoras, desencadenadas como respuesta a las impresiones recibidas, son vaciadas, como metal fundido, en el molde inalterable de la *proposición gestual* (agente-acción-actuado). De este modo, las impresiones devie-

nen *mimemas*, que se encarnan en nuestro mecanismo gestual. En una tercera fase de este proceso, que en realidad es instantáneo o casi sincrónico, la unidad interaccional de sentido y movimiento que constituye al *mimema*, se registra en la memoria, muchas veces accede a la consciencia y genera una respuesta motriz externa, una exteriorización gestual, es decir, un gesto de cualquier tipo (corporal, verbal, sintomático, voluntario o no). El *ántropos* es un complejo y continuo fluir de sus *mimemas*: «El *mimema* es la re-actuación de una acción externa que opera en nosotros, sin nosotros, a veces a pesar de nosotros». (JOUSSE, HE 22-03-1944)

Etimológicamente, un *mimema* es algo imitado; en el contexto del *mimismo*, es algo imitado antropológicamente —imitado por un ser humano y, por lo tanto, *mimísticamente* imitado o *mimado*. El *mimema* es la unidad de la interacción del juego-rejuego entre el cosmos y el *ántropos*, la acción *mimística* o gesto. (SIENAERT 2016: 16)

El *mimema* es la expresión concreta de la conectividad cosmos-*ántropos*: la *im-presión* cósmica deviene *ex-presión* antropológica. Así como una acción cósmica es siempre una interacción cósmica: un actuante actuando sobre un actuado, del mismo modo un gesto antropológico es siempre una interacción antropológica o proposición. En el *mimema*, el proceso mecánico, cósmico, de la interacción, deviene gesto humano proposicional consciente. Este proceso se comprende más fácilmente en el *mimema* laríngeo-bucal, oral o lingüístico, formulado como relación sujeto-verbo-complemento. (SIENAERT 2016: 16)



Esquema interaccional del gesto proposicional trifásico.

Mimar es devolver al exterior (*rejouer*), algo que fue actuado (*joué*), anteriormente, desde afuera hacia adentro. Se trata de un verdadero *juego* de impresiones y expresiones. El *ántropos juega*, desde la etapa *infans*, con todo su ser. Recibe impresiones y ofrece una respuesta gestual. Todo diálogo es un juego gestual. La raíz del conocimiento y de la ciencia está en el juego, es decir, en la interacción con los objetos y los seres y en su manipulación, en la incorporación sensible de sus

propiedades y sus formas, cuando no en su ingesta. Así como es afuera es adentro. El juego infantil es la ciencia elemental de acoplarnos al mundo pareciéndonos a él, imitando sus formas y sus gestos a través de los nuestros. El niño monta su caballo de madera; a poco de cabalgar, jinete y cabalgadura se funden en unidad global galopante. En ausencia del juguete, el niño cabalgará montado en una rama o en una escoba. El animal y el humano, convertido este último en galope, siguen estando allí, recorriendo su simbólica pradera.

El juego antropológico: conocimiento y *transubstanciación*

El juego infantil es la expresión más acabada y transparente del *mimaje*. Es el modelo de toda ciencia. El joven *ántropos* interactúa con seres y objetos, ejecutando gestos globales, manuales, orales, sensoriales y gráficos. De esta manera, *intususceptiva* los elementos de su entorno en un continuo fluir de actividades psicofísicas de interiorización, elaboración, retención y exteriorización.

El juego no es pura diversión. Constituye, antes bien, la matriz elemental del conocimiento. Es un medio cuya operación explícita es la imagen en movimiento: el hombre es un ser sujeto al dinamismo de lo *Real*⁴. Un creador, en cualquier campo del hacer humano, es un adulto que juega. Jugando con lo real, llega a conocer lo invisible a través de lo visible. Quien explora y busca aproximarse, remontarse, a lo Real, debe crear bases espirituales y científicas -no mercantilizables- para aligerar nuestra carga, en tanto sostenemos, en nuestras conciencias y voluntades, la existencia de un cierto y relativo Mundo, como lo hace el niño mientras juega, esto es, casi todo el día, incluso mientras come. En ocasiones, sentimos que es nuestro deber sostener un hipotético Cielo, para que no se caiga en bloques sobre nuestras indefensas cabezas. Jugando, las *formas* de los objetos se *transubstancian* en gestos o *mimemas*, propios del sujeto. Jousse recrea una vieja noción aristotélica: el conocimiento de los entes se produce cuando su *forma* crea una réplica o copia, imprimiéndose en la *sustancia* del sujeto. Interviene aquí el concepto jousiano de la *transubstanciación*, que contrasta con la moderna noción estructural de *transformación*:

¡Presten atención! No quiero que consideren el juego = diversión. Sino que jugar = *transubstanciación*. ... el niño que juega ya no es él. Aquí tenemos una especie de transubstanciación, la palabra metamorfosis no sería lo suficientemente fuerte ... es un fenómeno de despersonalización. [...] El niño ya no es él mismo cuando juega. El niño es el caballo. El caballo que hace una serie de movimientos supon-gamos, el galope. El caballo, por tanto, será considerado como el galopante y el niño será transubstanciado en el galope. Por tanto, estará despersonalizado. [...] El niño que juega se transubstancia, se despersonaliza y se re-personaliza. (JOUSSE, EA 30-01-1939)

...un niño es un complejo de mimemas, es decir de gestos que reproducen las diversas acciones del exterior. (JOUSSE, Labo 20-12-1933)

La noción de *transubstanciación* es muy pertinente, a la hora de desarrollar una posible etnología del gesto. En el *juego ritual*, los gestos mimismológicos son la encarnación dinámica de los símbolos étnicos, de la simbólica cultural y de sus afectos colectivos.

Por lo demás, especialmente en las tradiciones de estilo oral, toda pedagogía es un *montaje* de los *mimemas étnicos* en el educando:

Todo medio étnico todavía espontáneo sustenta sobre la musculatura de cada uno de sus individuos y desde la infancia, sea por la mímica corporal danzada, sea por su transposición laríngeo-bucal en recitación netamente ritmada, cierto número de gestos proposicionales estereotipados. Esos gestos proposicionales, generalmente trifásicos, muy raramente bifásicos o cuadrifásicos, sólo son la revivificación gestual semiológica de la acción de *un Agente actuando en un Actuado*. (JOUSSE, 2020: 281).

La memoria es gesto incorporado

La memoria humana es *mimismológica*. La sustancia de nuestra memoria es un complejo innumerable de *mimemas*. Estos han sido montados o ensamblados en nuestro *compuesto humano*, en el curso del devenir personal, individual o colectivo. Dicho almacén mnemónico representa, dice Jousse, la verdadera riqueza del ántropos. Es el fruto de sus experiencias vitales:

Esta es la cuestión primordial: trabajar en la zona de la memoria, porque el Hombre es sobre todo memoria. El hombre descansa sobre lo que ha memorizado. (JOUSSE, S 14-02-1957).

Monto mimemas en mi ser, salgo, observo y registro en mí, en bruto, la luna creciente y el sol poniente. (JOUSSE, Labo 07-03-1934).

Así, cuantos más gestos, cuanto más mimemas de las cosas recibamos, más ricos vamos a ser. (JOUSSE, S 07-12-1933).

La memoria es requisito de toda conciencia, pues la conciencia es temática e intencional, va siempre dirigida hacia algo, es conciencia de algo y ese algo proviene de la percepción. De modo simultáneo y en apariencia paradójico, el contenido de conciencia u objeto ya se encuentra depositado en la memoria, ya sea inmediata o remota, bajo la forma de un *mimema* o de una secuencia de gestos proposicionales:

Habiendo recreado el universo dentro de sí y, de este modo, humanizado el universo, el Hombre puede, a voluntad, expresar este cosmos, puede re-actuar una realidad que ahora le pertenece: él es su memoria, que está constituida por mímemas, él es la suma de sus mímemas: La memoria lo es todo en el Hombre. Y todo el Hombre es memoria (JOUSSE, S 28-02-1957).

El mimismo opera en nosotros, por nosotros y, en ocasiones, sin nosotros, hasta los momentos finales de la vida. En permanente expansión, la memoria es la suma de nuestros *mímemas*. Los mímemas guardados en la memoria pueden actualizarse, pueden hacerse conscientes, cuando los evocamos. Esto es algo que Jousse llama «revivificación». Sin la revivificación estamos en el olvido, que es la pérdida de los gestos realizados y guardados. Sin embargo, los gestos olvidados han sido alguna vez registrados y permanecerán, de manera indeleble, por siempre en nuestro ser. Esto convierte a cada individuo en una clave única, capaz de abrir los tesoros de una singularidad personal. La persona humana es única, impenetrable e irrepetible: «Llevamos en nosotros cada una de las *reactuaciones (rejeux)* de nuestra vida entera». (JOUSSE, EAB 07-01-1948).

El compuesto humano es una *musculatura inteligida*, es una memoria formateada en *mímemas*. Es También una voluntad que dispone del gesto como instrumento y útil primordial. El ántropos es el animal que hace gestos, cuya memoria carga siempre sobre sí: «*Omnia mecum porto: Todo lo llevo conmigo*» (JOUSSE, S 14-01-1954).

En busca de una metodología etnológica jousiana

Todo conocimiento de los objetos es subjetivo, es una *toma de conciencia* que se materializa y personaliza en nuestros gestos. Jousse pensaba que el hombre tiende siempre a elevarse, atraído por valores estéticos y éticos superiores. El ántropos busca ascender hacia lo Real, a pesar de la imperecedera *jungla antropológica*, que sigue dominada por el instinto *colonizador* de la especie. Siendo un ser excepcional en el concierto de la vida, nunca no ha podido, sin embargo, dejar de proyectar, hacia el prójimo, un vector de colonización más o menos intenso, que se traduce necesariamente a escala física, espacial y virtual; también individual, familiar, nacional o imperial. Jousse afirmaba que no se trata aquí de una ley antropológica, sino de pura zoología humana. La colonización se nutre de un apetito caníbal, que sería más propio de una criatura animal que de la humanidad. El impulso colonizador podría corresponder a una conjetural fase proto-humana. Esta fase proto-humana del ántropos no ha sido superada, aunque desde hace cincuenta mil años nuestra especie se haya visto trasmutada por el simbolismo y sus productos.

Al interior de cualquier grupo de edad, género, identidad o creencia, el ántropos crea, muchas veces mediante colonización hegemónica de las conciencias,

innumerables sistemas locales de simbiosis inequitativa, donde uno de los *partenaires* crece a medida que el otro empequeñece. Es siempre consecuencia de la impercedera *jungla antropológica*, dominada por los impulsos colonizadores del ántropos. Este último nunca ha logrado dejar de proyectar hacia el prójimo un gesto de colonización, que se traduce necesariamente en las dimensiones espaciales, culturales, individuales e interpersonales de la vida, y afecta las esferas nacionales, regionales e imperiales. Jousse afirmaba que la colonización no es una ley antropológica sino el efecto de un instinto arraigado en la zoología humana. La colonización se basa en una forma de apetito caníbal, orientado a la parasitación. El ántropos crea, muchas veces mediante la *colonización* de las conciencias, innumerables sistemas duales de simbiosis inequitativa, donde uno de los organismos en juego multiplica su potencia y crece, en tanto el otro se debilita, al serle extraída su vitalidad. Colonizar al prójimo es parasitarlo, es consumir su energía mientras se lo mantiene vivo.

Todo esto, sigue siendo materia a discutir. ¿Sugirió, acaso, Jousse que un caníbal no es plenamente humano, aunque un criminal de guerra europeo sí llega a serlo? Evidentemente no; él mismo ofrece la analogía entre el caníbal «primitivo», referido en los relatos de viajeros, y los acusados del juicio de Nüremberg. Mi opinión es que Jousse buscó, tácitamente, hacer coincidir, a través de su obra y de su vida, el inicio de una nueva humanidad con la enseñanza del *rabí* Ieshua ben Yussuf, luego nombrado Jesucristo. Una civilización en la que la humanidad abandona el disfraz de lobo ante sí misma y transita hacia el amor fraterno. El método antropológico de la confraternización y la conquista de los hombre de uno en uno, no se diferencia mucho de una buena difusión del evangelio cristiano. Y también en esta empresa misional se inscribe la obra antropológica de Jousse.

Después de dos milenios, el evangelio del amor sigue siendo una buena nueva, una gloriosa promesa, navegando en revueltos mares de descreimiento y fanatismo. Y no abundaremos en detalles históricos que llevaron, por ejemplo, a un humanista cristiano como Jousse a comandar una compañía de artilleros en la Primera Guerra. No es este el punto. Ni es tiempo de reproches, pues de sobra sabemos que la historia rueda por el mundo desbordando todos los cauces y derribando todas las barreras morales e ideológicas, todas las torres de marfil y los palacios de cristal en los que el hombre busca refugiarse. La historia juega con los hombres con la inocencia de un niño, que desbarata caprichosamente el castillo de arena que un momento antes, con gran esmero, construyó.

La intención del presente escrito ha sido explorar la obra de Jousse con el fin de recuperar lo esencial de su esquema teórico metodológico. Para atraer la antropología del mimismo al campo de la etnología y la antropología actuales, es necesario resolver, al menos, tres cuestiones. La primera es la manifiesta carencia de estudios etnológicos inspirados en la obra de Jousse. Los pocos que he podido conocer son estudios etnográficos que toman la perspectiva jousiana como una referencia lejana. Por mi parte, antes de emprender estudios etnológicos con perspectiva jousiana, me

he ocupado de estudiar y traducir al español algunos textos fundamentales, apuntando a la enseñanza y la difusión de la obra.

La segunda cuestión a resolver es el enfoque individual, *singularista*, de la antropología del gesto. Jousse afirmaba que, a diferencia de *colonización*, que va dirigida hacia las masas, la *confraternización* es una forma de conquista del hombre individual.

Frente a la Colonización, quisiera mostrarles un fenómeno que tendrá que ser estudiado, no sólo por mí, sino por aquellos que me continuarán. Y este fenómeno es lo que voy a llamar la Confraternización. En la mecánica de la *colonización*, un hombre, que se apoya sobre todo en la zoología, conquista Hombres. ¿Escuchan bien esto? En la *confraternización*, apoyándose únicamente en la Antropología, conquista a un hombre. Y conquistar a un hombre es mucho más que conquistar al conjunto de los hombres. Conquistar por la Fraternización en lugar de conquistar por la colonización. Si me preguntan qué ofrezco de nuevo sobre esta cuestión, es esto. La herramienta que reemplazará hoy lo que ocurrió ayer. (JOUSSE, EA 25-05-1946: *La colonización y la antropología del lenguaje*)

La *confraternización* jousiana busca el establecimiento de relaciones interpersonales no jerárquicas. Apunta especialmente a desechar la relación asimétrica del líder con la masa que lo sigue, sustituyéndola por el conocimiento viviente del otro individual, por la familiaridad de la relación intersubjetiva y la reciprocidad empática del espacio igualitario. De todos modos, ¿qué suerte de etnología puede hacerse acerca del *ántropos* tomado de uno en uno y no como integrante de un colectivo? Para Jousse no hay Humanidad, sólo hay humanos particulares:

Cuando consideramos todos estos fenómenos humanos en forma colectiva, es porque somos perezosos. No existe el Hombre. Existe un hombre, más un hombre, más un hombre, etc. Y por eso no puedo comprenderlos colectivamente. Lo que le digo a uno no será recibido por el otro de la misma manera. (JOUSSE, EA 25-05-1946)

¿Puede la antropología jousiana proporcionarnos un conocimiento algo más específico que sus leyes universales? ¿Qué puede lograrse con el método de la *confraternización*? Este es un campo de labor potencialmente fructífero para futuros investigadores del gesto antropológico.

Por último, una tercera cuestión metodológica a resolver gira en torno a cierto matiz solipsista presente en la concepción jousiana del *ántropos* como individuo. De acuerdo con esta, el individuo humano es pura interioridad. La persona es impenetrable, incomunicable, singular y única. Al ser única, la *persona* es una interioridad *impenetrable*. El *ántropos* no puede ser poseído por otra persona. La personalidad

individual es inalienable. El ántropos es un complejo de mimemas encerrado, inexorablemente, en los límites de su cuerpo:

Este hombre único, que no se parece al que está a su lado, va a ser impenetrable. La persona es *impenetrable*. No puedo saber lo que ustedes tienen en sí. Existe precisamente esta cortina de hierro que es ¿qué? su *persona*. No puedo, como quería Bergson, insertarme en ustedes y dejar que ustedes actúen por mí. Ustedes no pueden poseerme. A veces se dice que hay «espíritus» que poseen a tal o cual persona. No vamos a tratar este tema, pero lo que podemos decir es que ustedes no pueden ser poseídos por otra persona. Son impenetrables. (JOUSSE, EA 25-05-1946)

La *impenetrabilidad* tiene como consecuencia el aislamiento de la persona, que resulta confinada dentro de los límites corpóreos del individuo. Jousse utiliza una figura algo grotesca: el ántropos es pensamiento encerrado en una bolsa de piel humana:

¿De qué pueden hablar ustedes? ¿Pueden escaparse de esta bolsa de piel en la que están encerrados? (JOUSSE, S 31-01-1952: *La antropología del mimismo y el laboratorio de toma de consciencia*)

Intususcepción, la palabra habla por sí misma, es lo que reciben dentro de ustedes. En verdad, no está más dentro que fuera. No tenemos más interior que exterior. Somos completamente interiores, no podemos escapar de esta interioridad... es por esto que he usado la palabra intususcepción: recibir adentro. ¿Qué es lo que recibimos? Lo real ambiente. (JOUSSE, S 12-11-1951: *La antropología del mimismo y el homo sapiens*).

«Soy dueño de mí mismo como del universo». Mucho más que del universo. Y esto es extremadamente importante. Pero veremos sus consecuencias. Este ser impenetrable también está *aprimado*. (...) No pueden salirse de ustedes mismos. Cuando decimos: «Él expresa sus pensamientos». Error. Tenemos dos o tres pequeñas contorsiones llamadas gestos, eso es todo. Es a través de eso que vamos a exteriorizarnos, como el hombre de la Máscara de Hierro, que de vez en cuando podía enviar un gesto hacia afuera de los barrotes de su prisión. Eso es todo. (JOUSSE, EA 25-05-1946)

El ántropos, prisionero de una insuperable individualidad, tiene una sola vía para exteriorizar sentimientos y pensamientos, son sus gestos. La única forma de comprender a otra persona es, de algún modo, «calcar», hacer coincidir sus gestos proyectándolos, superponiéndolos sobre aquello que más conocemos, que son nuestros propios *gestos proposicionales*. En esto consiste el mecanismo de la *analogía gestual*, interpretar los gestos del otro mediante un cotejo con los propios:

Y cuando vienen frente a mí, a cada uno de ustedes lo someto a la terrible experimentación de la Personalidad; lo Único, impenetrable, aprisionado. Y los veo gesticular, y los oigo gesticular, y los miro gesticulando gráficamente. No pueden salirse de allí. ¿Qué hay adentro? Lo que voy a poner allí. Esto es lo terrible. *Sólo puedo interpretarlos haciendo corresponder*, algo que ahora voy a proponer, *cada uno de esos signos con uno de mis gestos interaccionales*. (JOUSSE, EA 25-05-1946)

Para trascender hacia el exterior de sí y hacer del conocimiento de otras personas, partes y aspectos del permanente proceso mimismológico albergado en su fuero interno, los humanos empleamos mecanismos gestuales, corporalmente globales o manuales, Jousse llamó a este gesto *señalización*, aunque, en principio, es lo mismo que llamarlo expresión gestual.

El lenguaje es también un sistema de movimiento gestual expresivo, pero este es un caso especial, sobre el que no podemos extendernos aquí.

Efectivamente, este ser encarcelado se hará la trágica ilusión de poder salir de su prisión por medio de la señalización. Él va a hacer señas y estas señas van a ser justo lo que les mostré recién: gestos externos. No tenemos montones de ellos. Tenemos nuestro cuerpo cuyas manos son las herramientas más flexibles. De ahí el mecanismo que les he mencionado: el Corporaje y el Manualaje. (Jousse, EA 25-05-1946)

En el ántropos todo vínculo comunicativo es imperfecto, sólo podemos intercambiar *señales* con los demás individuos. Se trata de un circuito que se establece entre gestos expresados y gestos interiorizados, esto es, *intususcepciones* o *mimemas* de los gestos de nuestro interlocutor puestas en analogía y paralelo con los propios, que tienden inexorablemente a instalarse en nuestra memoria motora y en nuestros hábitos.

Pienso que, para poder aprovechar la enseñanza de Jousse en la etnología actual es necesario poner de manifiesto los puntos en los que la antropología del gesto es algo realmente distinto de una psicología comprensiva de la personalidad étnica. Retomemos el tema de la *confraternización*. El proceso estaría orientado a destituir las relaciones de colonización imperantes entre grupos e individuos, sustituyéndolas por un vínculo fraterno entre los hijos de un mismo ancestro. Para comprender al otro, que participa de una tradición diferente a la propia, debemos tratar de interpretar en nuestro propio ser, sus *mimodramas gestuales*, las secuencias de interacciones trifásicas (*mimemas*) acumuladas en su memoria como *fórmulas*. Todo conocimiento o comprensión de una cosa o persona es una *metáfora encarnada en un gesto*. Hasta aquí, el método de la confraternización jousiana no se aparta de las distintas antropologías fenomenológicas, que surgieron a comienzos del siglo XX. Tampoco de la observación participante practicada por precursores de la etnografía como Cushing.

Sin resultar original, la etnografía empática de la *confraternización* no despierta, a mi criterio, ninguna objeción. Desconozco el empleo de la confraternización, postulada por Jousse, en materia de misionización católica.

En la época en que Jousse dictaba sus cursos, Merleau-Ponty afirmaba, en su *Fenomenología de la percepción* (MERLEAU-PONTY, 2000), que el esquema corpóreo, base de toda identidad yoica individual, se construye, en gran medida, a través de la *intercorporeidad*, es decir, incorporando por identificación y proyección, elementos y características de otros individuos. En otro escrito, he analizado estos conceptos:

La *intercorporeidad*, definida de este modo, abre el espacio corpóreo hacia el otro o semejante y hacia los otros en general. Esta noción coincide con la idea de Schilder, quien, como veremos, desarrolló el concepto puramente neurofisiológico de *esquema postural* de Head, al incluir la naturaleza y la dinámica psico-social de la imagen o esquema corporal. Al igual que Schilder, Merleau-Ponty confirma y describe la *intercorporeidad* como un fenómeno inherente a la corporeidad humana, que se expresa en los permanentes procesos psicológicos (normales y patológicos) de identificación e incorporación de rasgos de las imágenes corporales de los «otros». Con ello se arriba a la idea, superadora de la perspectiva individualista del sujeto, de que el «propio» cuerpo es, en realidad, un cuerpo social e «intercorporalmente» configurado. (BOURDIN, 2012, p. 89)

El concepto de «carne», acuñado por Merleau-Ponty, también nos remite a esta idea de apertura social del individuo hacia sus semejantes:

Mediante esa «carne», mi cuerpo en cuanto sentiente sensible se adhiere al cuerpo de los demás en cuanto sensible sintiente. Si con la mano izquierda puedo tocar la derecha mientras ésta palpa objetos tangibles, si puedo tocarla mientras ella toca, ¿por qué al tocar la mano de otra persona, no tocaré en ella el mismo poder de tocar cosas que toqué en la mía? El cuerpo está, pues, inmediatamente abierto al cuerpo de los demás o, más exactamente, yo estoy instalado en el cuerpo del otro, así como el otro está instalado en el mío en virtud de nuestros sentidos, nuestra motricidad y nuestra expresión misma. Hay reversibilidad de su visión y de la mía, de su tacto y del mío...etcétera. En suma, no hay aquí corporeidad simple, sino que hay «intercorporeidad». (BERNARD, 1994, p.75)

Frente a estas afirmaciones, cabe preguntarnos si el *ántrapos* jousiano no resulta ser, en realidad, una figura estereotípica del individualismo burgués, característico de la civilización occidental moderna; el individuo aislado, alguien que resta importancia a los vínculos sociales tendientes al interés grupal.

El jurista Raúl Zaffaroni (ZAFFARONI, 2012) ha explicado la evolución de la persona jurídica en las constituciones de algunas naciones de Iberoamérica. En la

Constitución Mexicana de 1917 se legisla, por primera vez, la persona jurídica comunitaria, que es el colectivo organizado de los ejidatarios, en torno a la propiedad colectiva de la tierra, llamada *ejido*, en una determinada comarca. Posteriormente, a fines del siglo pasado, los gobiernos de orientación globalista han derogado el artículo constitucional que legislaba sobre el ejido. Esto con el fin de integrar a la producción agroindustrial y a la explotación extractivista dirigida a los mercados internacionales todas las tierras cultivables y los recursos hídricos, mineros y forestales que han sido, desde tiempos remotos, el *cuerpo territorial* de la comunidad. El paisaje y el ántropos se funden en un perpetuo juego, en el que uno modela al otro y a la inversa. En las constituciones de Ecuador y Bolivia se ha incluido, recientemente la persona jurídica natural: la *madre tierra* y todas las criaturas que alberga; la Pachamama, según su nombre en lengua aymara. Los antropólogos seguirán relacionándose simultáneamente, como lo han hecho siempre, con estas tres clases de *personas*, individuales, grupales y naturales, sujetos de derecho y obligaciones.

Gestos paisanos y gestos del paisaje, de cuya materia están formados. En cuanto a la antropología del gesto, ésta podrá reingresar al campo de la etnología académica, la que se practica y enseña en las universidades, si consigue ampliar su interés actual, que está centrado por el momento en el estudio filológico de las tradiciones antiguas (escrituras bíblicas, o los orígenes gestuales de la escritura china) sin mencionar el importante lugar que ocupa el estudio de los escritos y cursos orales de Marcel Jousse. Creo oportuno enfocar las investigaciones antropológicas jousianas en el *gesto viviente*. De este modo, nos quedan por hacer, nuevos y mejores estudios en etnografía de los gestos.

Nota

Los *Cursos orales* (conferencias) de Marcel Jousse se citan de acuerdo con las instituciones en que fueron dictados, indicando la fecha, conforme las siguientes abreviaturas:

EA	Escuela de Antropología de París.
EAB	Escuela de Antropo-biología de París.
AE	Escuela de Altos Estudios.
S	Universidad de la Sorbona.
Labo	Laboratorio de Ritmo-pedagogía de París.

Referencias bibliográficas

- Aisenson Kogan, A. (1981). *Cuerpo y persona. Filosofía y psicología del cuerpo vivido*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Aulestia, G. (1994). Marcel Jousse y Manuel Lekuona: dos pioneros de la literatura oral. *Revista Internacional de los Estudios Vascos*. XXXIX (1), 27-40.
- Bernard, M. (1994). *El cuerpo. Un fenómeno ambivalente*. Barcelona: Paidós.
- Bourdin, G. (2012). Acerca del cuerpo estudiado como signo. En R. Parrini (ed.). *Los archivos del cuerpo ¿Cómo estudiar el cuerpo?* (pp. 74-96). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Bourdin, G. (2016). Marcel Jousse y la antropología del gesto. *Revista Pelicano*, 2, 69-81.
- Bourdin, G. (2020). *La jungla antropológica. Una introducción a la antropología del gesto y el mimismo de Marcel Jousse*. México: Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, 2020.
- Bourdin, G. (2020b). Лексикални фраземи в колониалния маянски език [«Frasesmas léxicos en idioma maya yucateco colonial»]. *Revista Lingüística Contrastiva*. XLV (2), 5-29.
- Bourdin, G. (2022). Una antropología pedagógica basada en el gesto humano. *Revista Del prudente saber y el máximo posible de sabor*, 15, 101-121.
- Cassirer, E. (1971). *Filosofía de las formas simbólicas (I). El lenguaje*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Castellani, L. (2012). *Psicología humana*. Buenos Aires: Jack Tollers.
- Colimberti, A. (2012). *Il contadino come maestro. Lezioni alla Sorbona*. Firenze: Libreria Editrice Fiorentina.
- Coseriu, E. (1977). *Semántica estructural*. Madrid: Gredos.
- Hjemslev, L. (1984). *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid : Gredos.
- Jousse, M. (1925). *Études de psychologie linguistique. Le style oral rithmique et mnémotechnique chez les verbo-moteurs*. Paris : Gabriel Beauchesne.
- Jousse, M. (1990) *The oral style*. Routledge Library Editions : New York.
- Jousse, M. (2000). *The anthropology of Geste and Rhythm*. Durban : Mantis.
- Jousse, M. (2008). *L'Anthropologie du Geste*. Paris : Gallimard.
- Jousse, M. (2011). *Les Cours de Marcel Jousse, 1931-1957. Transcription des sténotypes des cours donnés par le Professeur Marcel Jousse, CD Rom 1-2*. Paris : Association Marcel Jousse.
- Jousse, M. (2020). *Estudios de Psicología Lingüística. El estilo oral, rítmico y nemotécnico entre los verbo-motores*. México: Instituto de Investigaciones Antropológicas-UNAM.
- Jousse, M. (2022). *L'antropología del gesto*. Milano : Kaliki-Mimesis.
- Lakoff, G., y Johnson, M. (1999). *Philosophy in the flesh. The embodied mind and its challenge to western thought*. New York: Basic Books.

-
- Merleau-Ponty, M. (2000). *Fenomenología de la Percepción*. Península: Barcelona.
- Rabinovich, S. (2005). Gestos de la letra: aproximación a la lectura y escritura en la tradición judía. *Acta Poética* 26 (1-2), 93-120.
- Sienaert, E. (1990). Marcel Jousse : The Oral Style and the Anthropology of Gesture. *Oral Tradition*, 5 (1), 91-106.
- Sienaert, E. (2010). *In search of coherence. Introducing Marcel Jousse's anthropology of mimism*. Eugene (Oregon): Pickwick Publications.
- Virno, P. (2004). *Cuando el verbo se hace carne. Lenguaje y naturaleza humana*. Buenos Aires: Cactus-Tinta Limón.
- Zaffaroni, R. E. (2012). *La Pachamama y el humano*. Buenos Aires: Colihue.

NOTAS

1. Debo aclarar que estas apreciaciones tienen el sentido de una crítica histórico-cultural de la civilización capitalista moderna. Desde ningún punto de vista debería considerarse estos análisis como iconoclastia «globalifóbica», anti-occidental.

2. Debe tomarse en cuenta la tendencia biologista de las ciencias antropológicas en tiempos de Jousse. En ciertos ámbitos, como la Escuela de Antropología de París, se habían generado los mayores aportes al campo de la antropología física. Su propuesta es estudiar los gestos del hombre vivo.

3. Para simplificar el texto, en las citas de El estilo oral...que inserto, he suprimido las referencias de Jousse a las obras de las que extrae numerosos párrafos.

4. El concepto de «lo Real», utilizado con letra inicial en mayúsculas en las transcripciones de los Cursos orales coincide sólo parcialmente con el uso cotidiano del término. Su definición jousiana, nunca cerrada, está dispersa a lo largo de la obra. Jousse concibe el conocimiento como el ejercicio de conectar la nebulosa realidad externa al ántropos con la nebulosa realidad interna al sujeto humano. Lo Real es aquello a lo que aspira espontáneamente el humano, cuando intenta cumplir con la tarea de conocerse a sí mismo. Quien busca la verdad, sabe que, detrás de infinitos velos, esta es realmente bella y buena. El ántropos busca ascender hacia lo Real a pesar de la imperecedera jungla antropológica, dominada por los impulsos colonizadores del ántropos. Este último no ha podido nunca dejar de proyectar, hacia el prójimo, un vector de colonización más o menos intenso, que se traduce necesariamente a escala física, espacial, virtual, también individual, familiar, nacional o imperial. Jousse afirmaba que no se trata aquí de una ley antropológica sino de pura zoología humana. Basada en un apetito caníbal, es decir, absolutamente propio de la especie en una hipotética fase prehumana, aunque ya trasmutada por el simbolismo, en su vertiente cazadora y mortuoria. Al interior de cualquier grupo de edad, género, identidad o creencia, el ántropos crea, muchas veces mediante colonización hegemónica de las conciencias, innumerables sistemas locales de simbiosis inequitativa, donde uno de los partenaires crece en tanto el otro empequeñece.

L'osservazione partecipante. Un *topos* metodologico problematico¹

Participant observation. A problematic methodological topos

Gabriella D'Agostino

Universidad de Palermo

Resumen

Si, como es bien sabido, la investigación de campo tiene su origen mucho antes de Malinowski, es igualmente sabido que el método etnográfico basado en la observación participante se asume, desde los años veinte, como el fundamento de la investigación antropológica y del estatuto científico del conocimiento que produce. El ensayo pretende destacar las cuestiones relacionadas con la teoría y la práctica de la investigación en Malinowski, llenas de implicaciones que no siempre se presentan en su complejidad teórica y metodológica, recordar las críticas que han madurado dentro de la disciplina en la dirección de la observación reflexiva y discutir los usos y abusos de la etnografía en campos disciplinares distintos de la antropología.

Palabras clave: observación participante, método etnográfico, investigación antropológica, Malinowski, antropología urbana

Abstract

While it is well known that fieldwork started long before Malinowski, it is equally well known that the ethnographic method based on participant observation has been, since the 1920's, taken as a foundation for anthropological research and for the scientific status of the knowledge acquired by its means. This essay has some purposes: highlighting some issues related to Malinowski's theory and practice of research, which are full of implications not always grasped in their theoretical and methodological complexity; recalling some criticisms that have been put forward in the anthropological debate towards the notion of reflexive observation; discussing some uses and abuses of ethnographic practice in disciplinary domains other than anthropology.

Keywords: participant observation, ethnographic method, anthropological research, Malinowski, urban anthropology

Era il 1922. Bronislaw Malinowski era tornato dalle Trobriand quattro anni prima e pubblicava *Argonauts of Western Pacific* che, a dire di Sir James Frazer in conclusione della Prefazione al libro, prometteva «di essere uno dei resoconti più completi e scientifici mai forniti su un popolo selvaggio» (Malinowski 1978: 20). Come sappiamo, *Argonauts* sarebbe passato alla storia come la prima monografia di campo, il primo resoconto che, combinando la ricerca sul campo, appunto, con la riflessione teorica, aveva promosso un'esperienza personale a condizione necessaria e qualificante per esercitare la professione di scienziato sociale di quelle popolazioni che successivamente sarebbero state definite «di interesse etnografico».

L'assenza di modelli per la redazione di *Argonauts* è probabilmente all'origine sia dell'entusiasmo sia delle letture critiche che l'opera suscitò e che ha continuato a suscitare nel corso del tempo, a varie riprese². Malinowski, come è noto, aveva inventato un genere, la monografia di campo, e aveva cercato di fissare delle procedure e una postura che qualificassero la figura dell'antropologo professionista non solo rispetto a colleghi che non praticavano la ricerca sul campo, i cosiddetti *armachair anthropologists*, ma anche rispetto a quelli che, pur avendo avuto frequentazioni significative con società «esotiche» e «selvagge» avevano raccolto «dati», informazioni, su diversi aspetti della realtà osservata ma non avevano fornito un resoconto puntuale, coerente e articolato di un contesto spazialmente e temporalmente circoscritto e delimitato, il campo appunto³.

L'esperienza di Malinowski si collocava in un orizzonte ancora dominato da un approccio teorico-metodologico evolucionista. Rispetto a questa cornice, la sua procedura era del tutto eccentrica nell'ambito della ancora giovane —come si esprime Frazer— scienza antropologica (Malinowski 1978: 16). «Osservazione partecipante» è stato definito *il metodo* di Malinowski⁴, nonostante nella sua monografia questa espressione non compaia mai mentre compare il sostantivo da solo o talvolta aggettivato (*direct, actual, personal*) (p. 102, 211, 246, 265 dell'edizione inglese), e come titolo di un capitolo («Importanza dell'osservazione personale della vita nativa» (*Importance of personal observation in native life*)). In assenza di un modello da seguire, Malinowski avverte l'esigenza di chiarire come, quando, attraverso quali passaggi abbia potuto scrivere quanto ha scritto, a fronte di esempi di «opere di grande fama e con il marchio di garanzia scientifica sopra, nelle quali vengono presentate generalizzazioni a iosa ma che non ci informano affatto delle *esperienze reali attraverso le quali gli autori sono arrivati alle loro conclusioni*» (*ivi*: 30). Pertanto, Malinowski così introduce il suo lavoro:

Prima di andare avanti con il «kula», sarà bene *dare una descrizione dei metodi usati per raccogliere il materiale etnografico. I risultati della ricerca scientifica in ogni ramo del sapere devono essere presentati in modo assolutamente imparziale e sincero*. Nessuno si sognerebbe mai di dare un contributo sperimentale alla fisica o alla chimica senza fornire un resoconto dettagliato di tutti i preparativi degli

esperimenti e una descrizione esatta degli strumenti adoperati, del modo in cui le osservazioni sono state condotte, del loro numero, della quantità di tempo ad esse dedicata e del grado di approssimazione con cui è stata eseguita ciascuna misurazione. In altre scienze meno esatte, come la biologia o la geologia, questo non si può fare con lo stesso rigore, ma ogni studioso farà del suo meglio per rendere comprensibili al lettore tutte le condizioni in cui l'esperimento o le osservazioni sono state compiute. *In etnografia*, dove è forse anche più necessaria, *un'esposizione senza pregiudizi di tali dati non è mai stata fornita in passato con sufficiente generosità e molti autori non illuminano con piena sincerità metodologica i fatti in mezzo ai quali si muovono, ma ce li presentano piuttosto come se ce li tirassero dal cappello del prestigiatore (ibidem)*⁵.

Malinowski sente come urgente la necessità di fissare un metodo, di assicurare obiettività al resoconto etnografico, tuttavia ha chiara consapevolezza del fatto che la materia su cui lavora è «ambigua» e «complessa». Se, infatti scrive

Io ritengo che siano di indubbio valore scientifico solo quelle fonti etnografiche in cui possiamo tracciare una linea fra i risultati dell'osservazione diretta e le affermazioni e le interpretazioni degli indigeni, da una parte, e le deduzioni dell'autore basate sul buon senso e sul suo intuito psicologico, dall'altra. [...] nessuno storico potrebbe pretendere di essere preso sul serio se facesse mistero delle sue fonti e parlasse del passato come se lo conoscesse per divinazione (*ivi*: 31),

continua tuttavia osservando che

*In etnografia l'autore è cronista e storico nello stesso tempo, mentre le sue fonti sono indubbiamente di facile accesso ma anche estremamente ambigue e complesse, perché non sono fissate in immutabili documenti materiali ma incarnate nel comportamento e nella memoria di uomini viventi (ibidem)*⁶.

Se, da un lato, l'urgenza è dunque di assicurare dignità scientifica al resoconto etnografico secondo il modello di scienza dominante, dall'altro individua chiaramente il particolare statuto delle «fonti» etnografiche nel loro essere «incarnate» (*embodied*) (il termine non è né banale né casuale) nei comportamenti e nella memoria.

È da rilevare, infine, a conclusione di questa prima parte dell'Introduzione, un altro aspetto interessante. Scrive Malinowski:

In etnografia, la *distanza tra il materiale grezzo dell'informazione* (come si presenta allo studioso nelle sue osservazioni, nelle affermazioni degli indigeni, nel caleidoscopio della vita tribale) *e l'autorevole presentazione finale dei risultati* è spesso enorme. L'etnografo deve attraversare questa distanza nei faticosi anni fra

il momento in cui mette piede su una spiaggia indigena e fa i suoi primi tentativi di intendersi con gli indigeni, e il momento in cui mette giù la versione finale dei suoi risultati (*ibidem*).

Si pone qui, mi sembra, il nucleo di una questione, che sarà centrale successivamente. Il riconoscimento del fatto, per quanto non problematizzato, che il resoconto etnografico — presentato come se si costruisse via via che lo studioso volge il suo sguardo, la sua osservazione, sulla realtà indagata, sul contesto della ricerca⁷, in accordo con quel «patto con il lettore» richiamato nell'ultimo capitolo⁸ — è il risultato di una strategia retorica, di un artificio narrativo, di una *finzione* (come si dirà in seguito, nel senso etimologico di 'costruzione').

Pertanto, dopo aver fatto brevemente riferimento alle fasi iniziali della sua «prima iniziazione al lavoro sul terreno» (l'alloggio presso la «casa di qualche bianco nei dintorni, commerciante o missionario», il fatto di «essere un principiante senza alcuna esperienza precedente», senza alcuna guida), ricorda «le lunghe visite» durante le prime settimane successive al suo arrivo, caratterizzate da un «senso di disperazione e di sconforto dopo molti, ostinati ma inutili tentativi che non erano affatto riusciti [a farlo] entrare in un rapporto *autentico* con gli indigeni» (*ivi*: 32).

Il «primo ingresso nel villaggio» è ricordato come esperienza a partire da cui si cominciano a prendere le misure: soli o in compagnia «del cicerone bianco», gli indigeni più giovani si affollano intorno, attirati dall'odore di tabacco mentre anziani e nobili rimangono in disparte. Il cicerone bianco ha un proprio modo di trattare con gli indigeni e non capisce, né gli interessa, il modo in cui l'etnografo «vorrebbe entrare in contatto con loro». Da qui, la consapevolezza (o la speranza), che maturerà compiutamente, del fatto che tornare da soli avrebbe facilitato la relazione. Il racconto di Malinowski continua illustrando le tattiche e le strategie di «avvicinamento»⁹: un po' di complimenti in pidgin, del tabacco che passa di mano, una certa attenzione alla tecnologia. Il pidgin tuttavia non consente «una comunicazione sciolta» e nonostante la raccolta di «dati concreti» (censimento del villaggio, trascrizione di genealogie, mappatura degli spazi, raccolta di termini di parentela), Malinowski rileva che tutto ciò «rimaneva materiale morto» che non lo «avrebbe portato avanti nella comprensione della *vera mentalità* degli indigeni e del loro comportamento», non potendo attingere né ad una loro interpretazione di quei dati, «né afferrare quello che potrebbe chiamarsi *il taglio della vita tribale*» (*ivi*: 32).

Retoricamente efficace è il riferimento alla presenza di uomini bianchi residenti sul posto da anni, rispetto ai quali Malinowski si domanda come potrà arrivare a sapere qualcosa degli indigeni nel tempo della sua permanenza se questi individui, a dispetto della loro pluriennale permanenza, non «sapevano praticamente nulla». La risposta a questo quesito è articolata poche righe dopo, chiarendo senza mezzi termini la distanza tra l'uomo comune e l'etnografo, ossia il professionista qualificato:

[...] il modo in cui i miei informatori bianchi parlavano con gli indigeni e esprimevano le loro opinioni era, naturalmente, quello di persone non istruite e non abituate a formulare i loro pensieri con un certo grado di coerenza e di precisione. Ed è abbastanza naturale che essi fossero per la maggior parte privi di quelle prevenzioni e di quei pregiudizi inevitabili nell'uomo medio pratico, sia egli amministratore, missionario o commerciante, *ma così fortemente ripugnanti ad un intelletto teso ad una visione obbiettiva e scientifica delle cose*. L'abitudine a trattare con leggerezza e fatuità ciò che per l'etnografo è veramente serio, la bassa stima di ciò che per lui è un tesoro scientifico, cioè le particolarità culturali e mentali degli indigeni e la loro indipendenza, queste caratteristiche, così ben note nelle opere scadenti dei dilettanti, le ho riscontrate nel tono della maggioranza dei residenti bianchi (*ivi*: 33).

In riferimento alla caratteristica della monografia scritta come se Malinowski registrasse le sue osservazioni mentre sta vivendo l'esperienza di campo, un esempio può essere richiamato proprio nel riferimento ai bianchi di cui sopra. Qui è chiaro l'effetto di realtà che Malinowski intende far passare, fissando —come sappiamo— uno stile, le caratteristiche di un genere di scrittura, quello monografico appunto¹⁰. Malinowski, a fronte della lunga permanenza di quei bianchi che tuttavia «non sapevano praticamente nulla degli indigeni», si chiedeva come poteva sperare di superarli in relazione a un periodo di soggiorno certamente più limitato: cioè, è come se se lo fosse chiesto in quel momento, mentre l'esperienza andava prendendo corpo. Come se, scrivendo, si limitasse a fissare con la scrittura cosa stava domandandosi e cosa stava emergendo mentre era sul campo, in presa diretta, mentre sa bene —mentre scrive quattro anni dopo aver lasciato il campo— che le cose sono andate diversamente, che li ha «superati».

Da qui in avanti, l'Introduzione si concentra sul «segreto di un efficiente lavoro sul terreno», sulla «magia dell'etnografo, con la quale egli può evocare lo *spirito autentico degli indigeni, la vera immagine della vita tribale*» (*ibidem*). Si tratta di «regole di buon senso e di principi scientifici ben noti» che Malinowski raggruppa in tre categorie principali: avere reali obiettivi scientifici fondati sui «valori e i criteri» della moderna etnografia; vivere «in mezzo agli indigeni», senza contatti con i bianchi; applicare specifici metodi per la raccolta, l'elaborazione e la definizione delle testimonianze di cui si serve. Tra queste regole, «la più elementare» riguarda la questione dei bianchi. La prima delle «condizioni appropriate per il lavoro etnografico» è stabilirsi nei villaggi degli indigeni vivendo con loro a più stretto contatto possibile. Avere come base la casa di un bianco, per le provviste e «come rifugio nei momenti in cui degli indigeni se ne ha abbastanza» è «piacevole»; tuttavia, essa deve essere collocata a una distanza tale che non vi si possa far ricorso facilmente durante la ricerca. Dal momento che «l'indigeno non è il compagno naturale per un uomo bianco» (Malinowski 1978: 34), dopo aver trascorso con lui parecchie ore per la ricerca, sarà facile

desiderare la compagnia «di uomini della tua stessa specie». Costringersi a vivere nel villaggio ha però uno scopo imprescindibile per l'indagine etnografica fondata sulla costruzione della relazione con il locale nativo, perché la ricerca della sua compagnia oltre i momenti dell'inchiesta vera e propria, sarà la strada per imparare a conoscerlo e «i suoi costumi e le sue credenze diventeranno familiari». L'apprendimento della lingua locale è pertanto la condizione preliminare¹¹. La vita del villaggio, così, da «strana avventura, a volte spiacevole, a volte profondamente interessante, prende presto un ritmo abbastanza naturale che è in piena armonia con l'ambiente circostante» (*ivi*: 34)¹². Prendere parte alla vita del villaggio, avverte Malinowski, significa programmare la personale partecipazione agli eventi significativi ma anche interessarsi a quelli ordinari, dando un ritmo alla propria vita accordato con le vite degli altri («una giornata [...] mi si presentava più o meno come agli indigeni»). È questa presenza costante che fa sì che gli indigeni si abituino alla presenza dell'estraneo che cessa «di essere un elemento di disturbo nella vita tribale» e che finisce per essere considerato «come parte o porzione della loro vita, un male necessario o una seccatura, mitigata dalle elargizioni di tabacco» (*ivi*: 35). A poco a poco, imparando l'etichetta e acquisendo «la 'sensibilità' per le buone e le cattive maniere indigene», condividendo la compagnia con gli indigeni, Malinowski scrive di aver cominciato ad avere la sensazione di essere in rapporto con loro, condizione preliminare per il lavoro di ricerca.

Segue poi un paragrafo in cui cerca di delineare la relazione tra teoria e pratica di campo. Avere una buona formazione teorica e conoscere i risultati più recenti maturati nell'ambito della disciplina, prerequisiti che ha ricordato prima, non significa —avverte Malinowski— arrivare sul campo con «idee preconcrete»:

Se un individuo parte per una spedizione deciso a provare certe ipotesi e non è capace di cambiare costantemente le sue opinioni e di rigettarle sotto l'evidenza schiacciante, è inutile dire che il suo lavoro sarà privo di valore. Più problemi invece egli porterà sul terreno, più sarà disposto a plasmare le sue teorie in accordo con i fatti e a considerare i fatti come sostegno della teoria, meglio sarà equipaggiato per il suo lavoro. [...] Chi lavora sul terreno fa esclusivo assegnamento sulla guida della teoria (*ivi*: 36)¹³.

Sul campo e dal campo

Sono note le riflessioni successive relative allo statuto del metodo dell'osservazione partecipante rispetto alla posizione dell'osservatore, al grado di implicazione all'interno di un processo complesso quale è la ricerca sul campo e alla «distanza» adeguata a partire da cui costruire la relazione di interlocuzione tra i soggetti. L'espressione osservazione partecipante, d'altro canto, con cui è stato indentificato il

metodo malinowskiano, è problematica implicando al contempo una prossimità e una distanza, come è stato rilevato e discusso da tempo. Così come è noto il fatto che il suo statuto è da porre in relazione con le condizioni storiche dell'atto di nascita della disciplina e con la necessità di dotarsi di un metodo specifico e caratterizzante un approccio disciplinare¹⁴. Tuttavia, qualunque processo di conoscenza si avvia a partire da una distanza, da uno scarto. Se una concatenazione di azioni tecniche, un comportamento formalizzato o meno, una credenza, una modalità di organizzare una festa o di parteciparvi, un insieme di pratiche, in breve un modo o modi di vivere la vita e di darle senso non sono in qualche misura estranei e distanti da chi li osserva o vi entra in qualche forma di relazione, non è possibile dare avvio a una azione conoscitiva. «Osservazione partecipante» resta tutto sommato un'espressione efficace per indicare la speciale postura del ricercatore e l'approccio del metodo etnografico nella ricerca antropologica, tenendo presente che quella postura deve implicare anche una partecipazione osservante, una osservazione osservata, una partecipazione osservata (Tedlock 1991) e una etnografia riflessiva, ossia deve prendere in carico il ripensamento critico di cui è stata fatta oggetto. Nonostante il paradosso rilevato da più parti¹⁵, essa resta parte fondamentale e costitutiva dell'esperienza etnografica, di quello speciale «essere lì» che accanto al primato della vista ha via via riconosciuto il ruolo delle altre dimensioni sensoriali attive nel processo di conoscenza¹⁶, e non solo per quello speciale tipo di conoscenza prodotta dal ricercatore sul campo, ma anche per quella forma universale di «presa di possesso» della realtà che riguarda qualunque essere umano nel processo di antropopoiesi (Remotti 1999, 2005) che prende forma in spazi e in tempi determinati.

Il dibattito esplosivo all'indomani della pubblicazione dei *Diari* di Malinowski¹⁷ forse andrebbe ripensato (o avrebbe dovuto essere posto) non tanto alla luce di ciò che Malinowski aveva voluto far credere ai suoi lettori e dell'immagine pubblica dell'antropologo professionista che venne a crearsi dopo la pubblicazione di *Argonauts*, quanto piuttosto in relazione a ciò che i lettori, e soprattutto la comunità scientifica, hanno voluto credere alimentando il mito delle capacità empatiche del ricercatore come condizione fondante del fieldwork e ingrediente della «magia» di questa esperienza. Detto in altri termini, se la dimensione *sui generis* della ricerca antropologica, la particolarità e unicità di un'esperienza soggettiva, individuale, che produce con la monografia un sapere scientifico (oggettivo, come si diceva un tempo) non erano state problematizzate, con l'enfasi che assunse, prima della pubblicazione dei *Diari*, è dipeso dal fatto che il lavoro di Malinowski aveva rappresentato un modello di scrittura, un genere, cui uniformarsi, non considerando l'esperienza di campo dal punto di vista soggettivo perché non pertinente ai fini degli obiettivi della monografia stessa. È come se la comunità scientifica avesse sottoscritto una sorta di patto tacito in virtù di uno standard di qualità scientifica condiviso. Le condizioni della ricerca, il processo, le modalità di interazione reali, la dimensione soggettiva ed emotiva, i disagi, i fraintendimenti —che tutti i ricercatori dovevano

avere in qualche modo sperimentato— non potevano trovare posto accanto alla solidità dell'impianto teorico, all'autorevolezza e all'adeguatezza delle argomentazioni, al rigore del metodo, in un ambito disciplinare che doveva trovare status e legittimità nel consesso della ricerca scientifica. Anzi, forse proprio tutto ciò rappresentava la «prova qualificante e glorificante» dell'aspirante antropologo (il rito di passaggio, appunto, come è stato più volte scritto).

Detto più semplicemente, delle due l'una: o quanto emergeva dai *Diari* si configurava come una vera e propria rivelazione per tutti coloro che avevano fatto ricerca sul campo, perché la capacità empatica li aveva davvero guidati nelle loro ricerche e le 'confessioni' private di Malinowski non collimavano non solo con l'immagine pubblica del ricercatore sul campo ma con la loro stessa esperienza personale. In questo caso, allora non stupisce che quelle 'confessioni' siano state oggetto di una riflessione attenta, non tanto per gli aspetti umani deludenti rispetto all'immagine pubblica di Malinowski inteso come eroe eponimo dell'antropologia fondata sul fieldwork, ma per questioni epistemologiche ben più serie: se per Malinowski non era andata come aveva voluto far credere, allora su cosa aveva fondato quello che ha scritto? Come era arrivato alle sue conclusioni? Oppure, ogni ricercatore che aveva fatto esperienza di ricerca prolungata conosceva bene l'aspetto «privato» dell'esperienza stessa, ma non aveva ritenuto che dovesse essere oggetto di riflessione, sia per pudore scientifico sia forse anche perché, tutto sommato, alimentare una certa aura rafforzava una certa immagine pubblica del ricercatore sul campo, dell'etnografia come metodo specifico e qualificante della ricerca antropologica, della speciale postura dello studioso specialista. In sostanza, la pubblicazione dei *Diari* credo che abbia solo sollevato un velo su aspetti non banali dell'esperienza, mettendo in discussione una certa immagine di scienziato sociale quale è l'antropologo rispetto al metodo del fieldwork, ma credo altresì che questa crisi avrebbe comunque investito, presto o tardi, l'ambito accademico, a prescindere dai *Diari*.

I *Diari* invece hanno sollevato una questione interessante che non ritrovo nelle sintesi o nei riferimenti correnti, su cui forse vale la pena soffermarsi¹⁸. Malighetti e Molinari (2016), citando un saggio di Murray L. Wax, «Tenting with Malinowski» (1972), riferiscono che Malinowski aveva definito «aristocratico» lo status dei nativi con cui era entrato in rapporto e

qualsiasi tipo di associazione con gli abitanti del villaggio su una base di parità sarebbe stato considerato un attacco alla struttura di casta e un tradimento ai sentimenti di solidarietà fra le classi superiori [...] Malinowski si stabilì all'interno del villaggio come un membro d'élite e assunse una posizione elevata nella gerarchia sociale, servito e riverito da un certo numero di servitori. [...] Così collocato, era in grado di osservare e interloquire con alcuni informatori privilegiati, ma non certo di partecipare alle loro attività (Malighetti, Molinari 2013: 119).

E continuano:

L'approccio di Malinowski ai nativi deriva dal suo status di superiorità e asimmetria piuttosto che dal dialogo e dall'interazione. Produce un monologo basato sul potere e sul monopolio della scrittura. Malinowski non perde mai il controllo del proprio orizzonte, non dubita della propria autorità. Parla dell'interlocutore come oggetto ma non con lui come soggetto. Come tutti gli etnologi della sua epoca considera i suoi oggetti di studio come *specimen* zoologici [...]. Per tutta la sua vita si riferì ai trobriandesi come «selvaggi» e *Stone Age Men*, o anche [...] attraverso l'epiteto razzista *nigger* (*ibidem*).

Posta così, mi sembra che sia necessario fare alcune precisazioni, proprio riferendosi al saggio di Wax. Mi sembra infatti che le sue considerazioni siano circoscritte e circostanziate come risposte ai dubbi suscitati dalla pubblicazione dei *Diari*, non hanno un sapore di «presentismo» e aiutano a contestualizzare il senso di alcune questioni emerse. L'autore chiarisce bene, a mio avviso, la situazione che si era creata tra gli amministratori coloniali europei e i nativi melanesiani. Dopo aver fatto riferimento all'impatto della colonizzazione europea sulla popolazione locale (norme, tassazioni, sistemi di pena, punizioni, ecc.) e ai connessi movimenti dei «culti del cargo», Wax osserva:

I diari di Malinowski possono essere letti come una testimonianza delle sue difficoltà con quella situazione sociale e dell'incertezza sul suo ruolo sociale appropriato. [...] Gli scritti di Malinowski, allora e in seguito, rivelano una forte antipatia per la struttura del regime coloniale. Sin da subito, i diari esprimono sdegno nei confronti delle missioni. Essi indicano anche che egli considerava alcuni dei suoi associati coloniali sgradevoli e altri ripugnanti nella loro mancanza di una più sottile sensibilità¹⁹ (Wax 1972: 6).

Nella generazione successiva a Malinowski, scrive Wax, la consapevolezza che la ricerca sul campo nella forma della partecipazione alla vita dei nativi, dovesse implicare uno sforzo per stabilire una qualche forma di parità si era fatta strada. Soprattutto in situazione coloniale, l'antropologo doveva far fronte alla maschera con cui il nativo si presentava agli amministratori, ai commercianti, ai missionari e pertanto, inserendosi nel contesto e cercando di condividerlo sperava di costruire «a different kind of relationship, to get a fuller and more human kind of knowledge» (Wax 1972: 8). Non dovremmo tuttavia aspettarci lo stesso desiderio di parità e partecipazione nel lavoro di Malinowski, soprattutto nella fase iniziale, né ritenere che il suo impegno in una ricerca individuale intensiva potesse avere come conseguenza immediata il fatto di perseguire una forma di parità sociale con i nativi. Tuttavia,

A dispetto dei suoi compagni coloni, Malinowski vedeva davvero i trobriandesi come uomini completi come gli europei e altrettanto dotati di ragione e senso morale. [...] Tuttavia, l'insistenza di Malinowski sulla statura umana dei nativi non deve essere fraintesa nel senso di una indifferenza per i criteri di civilizzazione. [...] Malinowski poteva considerare se stesso, il colono britannico, e i nativi trobriandesi come egualmente umani in senso astratto dal punto di vista antropologico, ma nella concretezza dell'interazione quotidiana, considerava se stesso come un rappresentante di una élite intellettuale ed estetica, superiore a entrambi (*ivi*: 9).

[...] Tuttavia, l'infelice verità dei diari di Malinowski è che egli non prese parte né al corso ordinario della vita dei nativi né fu in grado di ricambiare la loro fiducia e il loro onore aiutandoli nell'aver a che fare con amministratori, mercanti e missionari. Rispetto a questi ultimi, egli fu un nemico alieno ininfluyente. Prese la parola a difesa dei nativi e successivamente, nel corso della sua vita, mosse vere e proprie campagne contro le più brutali pratiche coloniali, ma a quel tempo era privo della statura necessaria a che gli inglesi prendessero sul serio le sue critiche alle loro politiche. Di nuovo, Malinowski sembra aver cercato poco di partecipare alla vita trobriandese e in ogni caso si trattava di un uomo malaticcio e incapace pertanto di impegnarsi nella loro faticosa routine (*ivi*: 10)

In sostanza, a me sembra che le argomentazioni siano convincenti e anche se la sua ricerca non fu condotta così come oggi si darebbe per scontato che lo sia, il fatto che Malinowski fosse lì segna una distanza incommensurabile con la ricerca precedente ponendo i fondamenti per la ricerca intensiva, nella lingua nativa, nella condivisione di una routine, per quanto «altolocata» questa si sia rivelata, alla luce di una teoria.

Malinowski, in *A Scientific Theory of Culture* (1944/1960), scriverà:

Osservare significa selezionare, classificare, isolare sulla base di una teoria. Costruire una teoria è riassumere la rilevanza della osservazione fatta e anticipare conferme empiriche o confutazioni di problemi teorici posti (1960: 12).

Come avevo già rilevato altrove (D'Agostino 2002: nota 6), l'immagine di un processo in cui scienza e scienziati, passati al vaglio di una semplificazione razionalistica, operano secondo percorsi chiari, è entrata in crisi almeno con Popper e le critiche all'induttivismo. L'osservazione è «carica di teoria». Famoso è il passo di *Congetture e confutazioni* in cui Popper ricorda come cercasse di far capire ai suoi studenti di fisica a Vienna, l'impossibilità di procedere a osservazioni «senza niente di simile a una teoria». Diede inizio a una lezione invitando gli allievi a prendere carta e matita, a osservare attentamente e a registrare quanto osservato: «Essi chiesero, naturalmente, *che cosa* volevo che osservassero. È chiaro che il precetto 'osservate!' è assurdo [...]. L'osservazione è sempre selettiva» (Popper 1973: 84)²⁰.

Se non è possibile osservare senza una teoria, l'osservatore inoltre non può essere trasparente e della sua presenza deve tener conto nelle diverse fasi della ricerca come parte significativa della stessa, non solo e non tanto rispetto alle interferenze che la presenza di un «estraneo» provoca sul piano della normale routine nel contesto, ma anche rispetto ai legami che, inevitabilmente, finirà per stringere con le persone con cui entrerà in contatto, più o meno stretti, che altrettanto inevitabilmente avranno degli effetti nelle relazioni tra loro, modificando equilibri e assetti. Ma ancora prima di queste questioni, non possono non essere rilevati l'incidenza del genere di chi fa ricerca, più in passato che oggi, certamente, ma comunque significativa in relazione al tipo di ambiti da indagare, la dissimmetria dei rapporti tra ricercatore e 'nativi' e, per una lunga fase, il contesto coloniale, come abbiamo ricordato prima con l'esempio di Malinowski²¹.

Essere qui

Pur con tutti i distinguo, gli approfondimenti, le problematizzazioni che sono stati riferiti a questo metodo, resta indiscutibile che il lavoro sul campo rimane un'esperienza imprescindibile per una disciplina che si è data come oggetto di studio ciò che gli esseri umani fanno e dicono di fare, fanno e non fanno di fare, non fanno pur pensando di fare (dove il fare non ha solo un significato materiale, concreto, visibile, ma è anche essere, credere, sentire), storicamente interessata in primo luogo a produrre conoscenza su individui che proprio grazie a questa disciplina sono stati ricondotti nel consesso degli esseri umani. Che questi individui fossero altrove o qui, che storicamente si sia trattato di una alterità lontana o prossima, la questione fondamentale ha riguardato il fatto che —per conoscere— bisognava *esserci*. Il campo²², qualunque referente empirico gli si voglia riferire, finché l'oggetto della conoscenza antropologica riguarderà —in primo luogo— esseri umani che agiscono, qualunque sia la finalità di questo loro agire (a partire dalla dimensione ordinaria dell'esistenza) è sempre una delimitazione dello spazio di azione della ricerca per far sì che tutto ciò possa essere «colto», arbitraria quanto si vuole ma ineludibile. Storicamente è stata l'«alterità» a essere privilegiata come oggetto di studio dell'antropologia, con l'obiettivo di ricondurre a un orizzonte comune, condiviso, umano, ciò che era stato pensato, percepito, classificato, per secoli, come altro dall'umano, al fine di ampliare la propria prospettiva e approfondire la comprensione della «natura umana»²³. Da qui, almeno per una lunga fase, due ambiti di ricerca distinti: l'altro lontano e l'altro vicino, identificabili rispettivamente, secondo l'efficace distinzione proposta da Stocking (1982: 172), e ripresa da Hannerz (2012), come antropologie «da costruzione della nazione» e antropologie «da costruzione dell'impero». Per limitarsi al contesto italiano, è stato il primo di questi indirizzi a interessare e a caratterizzare per una lunga fase ciò che in generale intendiamo con ricerca antropologica e che in

Italia è formalmente indicata con l'espressione originale di demoeoantropologia, etichetta che sussume i tre ambiti principali di studio altrove identificati con demologia o folklore, etnologia, antropologia (sociale o culturale). La demologia, gli studi di folklore, orientati sulle tradizioni orali regionali e sulla cultura popolare (materiale e immateriale) come espressione delle differenze interne (i «dislivelli interni di cultura»), hanno dato forma a un tipo di ricerca sul campo declinata come inchiesta di «rilevamento» per la «produzione di documenti» su cui fondare l'analisi, finalizzata anche alla museografia²⁴. Sulla 'fisionomia' delle discipline demoeoantropologiche si è prodotto nell'ultimo ventennio un dibattito interessante, ma poco noto all'esterno dei nostri confini (geografici oltre che disciplinari)²⁵. Lo specifico di questo approccio (che Palumbo ha chiamato *FIS: Fieldwork Italian Style*), a mio avviso, non è da individuare tanto nell'assenza di *fieldwork* esotico (cfr. Faeta 2005, 2011), quanto piuttosto nell'approccio, a lungo dominante, di tipo «testuale», morfologico-strutturale, agli oggetti della ricerca, oggetti disincarnati, «fatti» e «gruppi di fatti» da suddividere in 'categorie', 'tipi', 'forme' (cfr. Cirese 1979: 268-270), senza soggetti²⁶. Per cui il processo di costruzione dei «dati» è sì partito dal terreno ma finalizzato a produrre forme più o meno articolate di repertorializzazione con finalità comparative²⁷. Fabio Dei, sollecitato da alcune posizioni di Faeta sul «paradigma domestico», inaugurato dalla «conversione» di Lamberto Loria all'etnografia «del nostro popolo» e che diventerebbe categoria identificativa degli studi antropologici italiani —«dal positivismo di Loria al folklore strapaesano del fascismo, dal raffinato storicismo di de Martino al marxismo degli anni Settanta» (Dei 2012: 100)—, osserva come la questione non sia specifica dell'Italia ma di un orizzonte europeo più ampio:

Nel resto d'Europa gli studi etnologici esotici —come i tedeschi *Völkerkunde*— non hanno grande forza, e in ogni caso seguono un approccio classificatorio e generalizzante, più vicino a un'antropologia fisica dei popoli e delle razze che al «terreno come convenzionalmente lo si è inteso». Prevalgono largamente gli studi sul «popolo» nazionale — *Volkskunde* in Germania, *Folkklivsforskning* in Scandinavia, *Laographia* in Grecia, *Ludoznawstwo* in Polonia, *Artes y costumbres populares* in Spagna, *Etnografija* in Russia [...] È superfluo ricordare che ci troviamo nella fase di massimo sviluppo —anche ideologico— dei nazionalismi europei, che queste discipline alimentano e dai quali traggono legittimazione (Dei 2012: 103-104).

La stessa Francia, —osserva ancora Dei— nonostante l'impero coloniale e il particolare fascino per l'esotico che caratterizza la sua cultura del periodo modernista, non produce un grande «terreno». I suoi studi della prima metà del secolo sono dominati da un lato dagli approcci teorici di Mauss e della scuola sociologica, dall'altro dalla ricerca folklorica di Van Gennep (peraltro fieramente contrapposti). La spedizione Dakar-Gibuti dei primi anni Trenta è una sia pur felice eccezione, e in ogni caso è qualcosa di molto diverso da una ricerca di terreno, le etnografie di

Leenhardt in Nuova Caledonia e di Griaule tra i Dogon sono esperienze pionieristiche che solo nel dopoguerra daranno i loro frutti sistematici (*ivi*: 103).

È piuttosto nella scarsa frequentazione con l'antropologia anglosassone e americana che è da rintracciare questa specifica fisionomia della ricerca italiana (e anche europea, per certi versi), questione complessa su cui qui non è il caso di soffermarsi, ricordando tuttavia la scarsa diffusione della conoscenza dell'inglese nella generazione degli antropologi di quella generazione, a vantaggio del francese e del tedesco, ha avuto evidentemente un ruolo. D'altro canto, alla limitata propensione a scrivere in inglese, per una lunga fase della produzione scientifica italiana, è da ascrivere l'assenza di riferimenti a questa tradizione in opere di carattere generale che si siano poste l'obiettivo di ricostruire le vicende dell'antropologia come disciplina globale²⁸.

D'altro canto, che il fieldwork per essere 'qualificante' debba indentificarsi in un altrove lontano, è contraddetto da tutto il filone della cosiddetta antropologia urbana, nata negli Stati Uniti all'incrocio tra antropologia e sociologia. Hannerz (1992) individua negli anni Settanta del Novecento la nascita di questo ambito di studi come disciplina accademica con la pubblicazione, nel 1968, del primo libro che porta nel titolo questa denominazione, *Urban Anthropology* di E. M. Eddy, cui ne seguiranno molti altri con lo stesso titolo, e la nascita della rivista «Urban Anthropology» nel 1972 (Hannerz 1992: 72). Tuttavia, come sappiamo, è nell'Università di Chicago (fondata nel 1892) e nel Dipartimento di Sociologia con William Isaac Thomas e Robert Ezra Park che si avviano le prime indagini empiriche sulla città, sullo studio dei comportamenti sociali anche in relazione a istituzioni quali la famiglia, la chiesa, i tribunali, alle forme di segregazione, all'ordine spaziale. Come scrisse Park, in un articolo teorico pubblicato nel 1925²⁹,

Finora l'antropologia, la scienza dell'uomo, si è dedicata principalmente allo studio delle popolazioni primitive. Ma l'uomo civilizzato è altrettanto interessante e, al contempo, la sua vita è più facile da osservare e studiare. La vita e la cultura urbane sono più varie, sottili, complesse, ma le cause fondamentali sono le stesse in entrambe. I metodi pazienti dell'osservazione che gli antropologi come Boas e Lowie hanno utilizzato nello studio sulla vita e sui costumi degli Indiani dell'America del Nord potrebbero essere impiegati in modo ancora più fecondo nello studio dei costumi, le credenze, la pratica sociale e le concezioni generali della vita prevalenti nel quartiere di Little Italy nella zona inferiore di North Side a Chicago, o ancora per registrare i costumi più sofisticati degli abitanti di Greenwich Village e del Quartiere di Washington Square a New York (Park 1925/1967: 3).

Hannerz, nel suo notevole lavoro di ricostruzione del percorso compiuto dall'antropologia urbana per rintracciarne connessioni storiche e individuarne possibili fisionomie future, dedica ampio spazio ad alcune importanti monografie pro-

dotte nell'ambito del programma di ricerche urbane dell'Università di Chicago che hanno un forte legame con «l'antropologia urbana di oggi» per quanto riguarda la postura dei ricercatori. Egli ha così osservato:

ciò non è vero per quanto riguarda la teoria esplicita, ma lo è invece per i metodi, le tematiche scelte e la forma di presentazione. Gli strumenti metodologici dei ricercatori di Chicago erano simili a quelli degli antropologi: l'osservazione dei fenomeni sociali nel loro ambiente naturale, le interviste informali, le inchieste, la raccolta di documenti personali come storie di vita (Hannerz 1992: 110).

Le opere cui si riferisce sono: *The Hobo*, di Nels Anderson (1923), *The Gang*, di Frederic M. Thrasher (1927), *The Ghetto*, di Louis Wirth (1928), *The Golden Coast and the Slum*, di Harvey W. Zorbaugh (1929), *The Taxi-Dance Hall*, di Paul G. Cressey (1932)³⁰. *The Hobo* è, nel gergo americano, un vagabondo, un lavoratore senza fissa dimora migrante lungo le traiettorie di sviluppo della rete ferroviaria in un periodo di forte crescita urbana e industriale. Anderson aveva vissuto un'esperienza di vagabondaggio dopo aver abbandonato la scuola e aveva trovato lavoro presso una famiglia di agricoltori. Aveva poi ripreso gli studi su incoraggiamento di questa stessa famiglia e si era mantenuto con lavori occasionali in luoghi diversi. Diventato sociologo, Anderson si affida alla propria esperienza personale per ripensarla alla luce di una prospettiva coerente con il programma di ricerche urbane avviate in seno all'Università di Chicago. Egli individua le tipologie di questi individui senza fissa dimora in relazione alle traiettorie dei loro movimenti per la ricerca di un lavoro, l'organizzazione della loro vita quotidiana quando stanziali, gli espedienti per sopravvivere, il tipo di partecipazioni ad eventi cittadini, le diverse forme di adattamento alle condizioni di precarietà, registrandone anche le denominazioni codificate con cui i vagabondi stessi individuavano tra loro dei tipi umani per tratti di personalità e comportamentali («parassiti della missione», «poiana della giungla», «ghiandaia furba»). A questo proposito Hannerz ricorda che ricerche degli anni Settanta del Novecento confermavano la persistenza di alcune di queste denominazioni (Hannerz 1992: 114).

The Gang è una ricerca sulla delinquenza urbana e l'organizzazione in bande tra adolescenti e giovani maschi. Pur nell'ampiezza del numero di bande indagate (a dire di Thrasher milletrecentotredici), delle diverse caratteristiche della composizione dal punto di vista del numero dei componenti e della loro età, della articolazione su base «etnica» e territoriale, Thrasher riesce a tracciare un quadro articolato di un fenomeno complesso, con intuizioni interessanti per la sua comprensione in termini di modalità alternative di organizzazione in assenza di risposte istituzionali a tutti i livelli (Hannerz 1992: 122).

The Ghetto è definito «un lavoro di storia sociale» (*ibidem*) che introduce a una indagine del ghetto di Chicago dopo un'analisi storica dei ghetti europei, con arti-

colare attenzione a quello di Francoforte. A Chicago il ghetto comincia a formarsi alla fine del XIX secolo nella parte occidentale della città, il West Side appunto. La ricerca, coerente con l'approccio «ecologico»³¹ sviluppato dai sociologi della scuola di Chicago, ma soprattutto con il pensiero di Park sulle «relazioni razziali» (*ivi*: 127-128), individua il ghetto come «un'area naturale» «dello stesso genere di Little Italy, Black Belt o addirittura di una zona di malaffare» (*ivi*: 127).

The Gold Coast and the Slums può essere considerato un'applicazione dei principi delle «aree naturali» alla zona del Lower North Side di Chicago configurabili come «comunità». A dispetto del fatto che i temi di ricerca privilegiati dall'antropologia urbana, sin dalla nascita, hanno riguardato aspetti legati alla marginalità, nel suo lavoro Zorbaugh introduce l'analisi di un agglomerato urbano, la Gold Coast, sulla riva del lago Michigan, abitata dalle quattrocento famiglie più importanti di Chicago. L'indagine su questo gruppo, per altro, si fonda su una metodologia che vide il coinvolgimento diretto di molti degli attori interessati che scrissero per Zorbaugh «note amichevoli e auto-analisi semiserie» relative al «bel mondo» cui appartenevano. Accanto all'insediamento della Gold Coast, del Lower North Side, Zorbaugh distingueva inoltre «l'area degli appartamenti in affitto, la *Bohemia*, una zona commerciale decaduta e trasformata in centro di divertimenti sulla North Clark Street, lo *slum* e la Little Sicily» (*ivi*: 129).

The Taxi-Dance Hall è un'analisi di una particolare forma di intrattenimento urbano che riguardava un tipo di sale da ballo frequentate da maschi adulti che potevano pagare un biglietto per ballare con delle ragazze reclutate dai proprietari della sala a questo scopo. Ogni biglietto prevedeva un singolo ballo con una specifica ragazza a cui spettava la metà del prezzo del biglietto (o dei biglietti) acquistati per ballare con lei. Essendoci ragazze più richieste di altre, ciò determinava tra loro una certa concorrenza (*ivi*: 136). In sostanza, si trattava di «ragazze a noleggio», tra i quindici e i ventotto anni, con storie personali diverse, che vivevano attraverso questo lavoro «un'esperienza di socializzazione» (*ivi*: 138). La loro carriera professionale, a differenza di altri tipi di carriere, si caratterizzava «per un movimento discendente piuttosto che ascendente» (*ivi*: 139). Le *taxi-dance halls* di successo tendenzialmente avevano una proprietà su base «etnica» che si manteneva anche nella successione soprattutto per quei gruppi «che avevano contatti politici più altolocati, fattore importante ogni qualvolta si intraprende un'attività al limite della rispettabilità e della legalità» (*ivi*: 137). Frequentate da clienti dalla fisionomia diversificata («vagabondi e lavoratori, uomini d'affari stranieri in città e borghesi caduti in disgrazia, [...] pecore nere delle famiglie borghesi (ma non veri neri), nani, mutilati, butterati»), queste sale da ballo avevano anche molti clienti tra «i gruppi sociali discriminati» e tra questi molti filippini, la cui migrazione verso gli Stati Uniti era stata soprattutto maschile e che conoscevano già quel tipo di locali perché già presenti nei loro territori di provenienza (*ivi*: 139).

Come Hannerz ha rilevato:

La visione panoramica di *The Gold Coast and the Slum* rimane impressionante. Facendo notare che Zorbaugh aveva realizzato una delle aspirazioni di Robert Park, David Matza [...] ha affermato: «Era come se un antropologo, lasciato libero a Chicago, avesse scoperto l'America urbana nella sua totale e piena diversità». Zorbaugh ha certo prevalso sulla maggior parte dei suoi colleghi per l'ampiezza della sua veduta, ma forse ha perso qualcosa in profondità. Se è vero che le descrizioni presenti nell'opera sono ricche di intuizioni affascinanti sulla diversità dei modi di vita a Lower North Side, esse (per quanto dotate di maggiore realismo) si avvicinano più alle note etnografiche rese dagli ispettori di distretto agli archivi coloniali, di quanto si attengano alle idee di Malinowski sugli antropologi professionali. Lo studio di Wirth sul ghetto e quello di Anderson sull'universo dei vagabondi sono decisamente superiori a *The Gold Coast and the Slum* nella capacità di fornire una visione dall'interno (Hannerz 1992: 135).

Insomma, in estrema sintesi, dal punto di vista del metodo, l'osservazione prolungata e diretta in situ, le interviste informali, il ricorso ad altro tipo di documentazione a supporto del resoconto, la raccolta di testimonianze dirette anche nella forma di storie di vita, caratterizzano questi lavori come «etnografie complete» fondate su un approccio qualitativo. Si potrebbe inoltre aggiungere che il forte interesse pratico in direzione di riforme sociali ricoperto da queste ricerche per il legame degli studiosi con istituzioni esterne impegnate in azioni di riformismo³², suggerisce un legame con certe prospettive di antropologia pubblica e di antropologia applicata che potrebbe essere interessante indagare.

Se, negli Stati Uniti, i rapporti tra antropologia e sociologia anche dopo il loro divorzio continuarono a mantenersi³³, non così fu altrove. Per limitarsi al contesto italiano, qui la sociologia comincia ad assumere il metodo etnografico e l'osservazione partecipante a partire dagli anni Novanta del Novecento, secondo quanto ricostruiscono Dal Lago e De Biasi (2004) in un volume introduttivo all'«etnografia sociale». Non posso qui riassumere il modo in cui viene sintetizzata la trama della riflessione scientifica che ha suscitato, almeno in una parte della sociologia italiana, l'adesione alla ricerca qualitativa; d'altro canto il carattere introduttivo del libro giustifica una presentazione delle questioni principali —che in ambito antropologico vantavano da tempo una sedimentazione teorica di profondo spessore— con un certo grado di semplificazione. Quattro anni dopo, viene fondata una nuova rivista, «Etnografia e ricerca qualitativa», diretta dai sociologi Pier Paolo Giglioli, Alessandro Dal Lago, Giolo Fele e Marco Marzano, il cui scopo dichiarato nell'Editoriale del primo numero è: «esprimere e sostenere la ripresa dell'etnografia nel nostro paese, offrendo un punto specifico di riferimento per gli etnografi italiani» (p. 3), a fronte del fatto che negli ultimi anni si era andata registrando una rapida crescita di ricerche, manuali, numeri monografici di riviste e tesi di dottorato, di ambito sociologico, orientati a «un approccio etnografico». Questa la definizione minima di etnografia

proposta: «Per etnografia intendiamo *uno stile di ricerca qualitativa, che ha come scopo la descrizione e la spiegazione del significato delle pratiche degli attori sociali*», mentre in nota viene chiarito che «*qualitativa* [è] la ricerca in cui si mira a definire il *sensu* dell'azione sociale e umana mediante l'interpretazione di dati diretti e indiretti» (p. 4, corsivi nell'originale)³⁴.

Dubito che gli antropologi, non solo italiani, si riconoscerebbero in questo modo di presentare la questione. C'è una certa inflazione del termine che sembra ammiccare, alludere, a una tendenza, più che rappresentare l'ampliamento di un orizzonte, di una postura, ad altri ambiti disciplinari fuori da quello antropologico, benché un certa forma di abuso sia presente anche al suo interno quando è solo un etichetta, un titolo, una collana editoriale.

Per mettere le cose a posto

Pochi anni fa, Tim Ingold (2014) ha preso una posizione netta proprio nei confronti dell'uso inflazionato del termine etnografia. *That's enough about ethnography!* è il titolo eloquente del saggio in cui l'antropologo mette in luce i rischi dell'abuso del termine anche nell'ambito del nostro stesso approccio disciplinare. Con un intento «prospettico» e non «retrospettivo», e con una postura «partigiana» (Ingold 2014: 383), egli denuncia il rischio che il progetto antropologico si trasformi «nello studio del proprio modo di lavorare», minando dalle fondamenta ciò che considera il tratto distintivo dell'antropologia, l'impegno ontologico (*the ontological commitment*) e il fine educativo (*the educational purpose*). L'obiettivo di Ingold non è di eliminare l'etnografia o di «espungerla» dall'antropologia, ma di circoscriverne il significato per evitare il rischio di rendere priva di valore «l'intera impresa». L'etnografia non è un altro modo per riferirsi alla ricerca qualitativa:

Una procedura di questo tipo, in cui etnografico sembra essere un sostituto di moda per qualitativo, offende ogni principio di corretta e rigorosa indagine antropologica —inclusi l'impegno a lungo termine e senza fine, l'attenzione generosa, la profondità della relazione, la sensibilità al contesto— e abbiamo ragione a protestare contro questo. E, al contempo, abbiamo titolo per protestare quando coloro che valutano le nostre proposte, nel nome dell'etnografia ci chiedono la stessa servile aderenza ai protocolli del metodo positivista domandandoci di specificare —per esempio— con quante persone pensiamo di parlare, per quanto tempo, come le selezioneremo (*ivi*: 384)³⁵.

Tuttavia, piuttosto che dire cosa sia l'etnografia, alimentando questioni dibattute «*ad nauseam*», Ingold si concentra su cosa non è. Quando si fa una ricerca, si incontrano persone, si parla con loro, si pongono domande sperando di imparare

qualcosa da loro, sulle loro abilità pratiche, su cosa pensano. Appena possibile, per non dimenticare quanto si è osservato e ascoltato, si prendono le note di campo. Questa sete di apprendere, questo impegno a memorizzare, questo prendere appunti sono ciò che conferisce a un incontro la qualifica di etnografico? Ingold non lo pensa:

qualificare gli incontri come etnografici significa consegnare qualcosa che è allo stato nascente —il qualcosa che-sta-accadendo in relazioni ancora in fieri— a un passato temporale del già concluso. È come se, nell'incontro faccia a faccia, vi si volgessero già le proprie spalle. Questo significa abbandonare coloro che, nel momento dell'incontro, vi stanno di fronte (*ivi*: 386).

L'etnografia non si sovrappone neppure al fieldwork, anzi —avverte Ingold— questo è un altro dei luoghi comuni della disciplina, su cui ci si è interrogati poco. E se il modo di condurre la ricerca sul campo è l'osservazione partecipante, etnografia e osservazione partecipante «non sono affatto la stessa cosa» (*ivi*: 387). Ingold sottoscrive «con tutto il cuore» la procedura dell'osservazione partecipante e considera l'antropologia come la disciplina che, più di ogni altra, mostra in che modo dal «crogiolo di vite vissute con gli altri» (*ibidem*) nasce la conoscenza. Essa consiste

non in proposizioni sul mondo ma nella capacità di percezione e di giudizio che si sviluppa nel coinvolgimento diretto, pratico, sensoriale con ciò che ci circonda. Questo significa confutare, una volta per tutte, il luogo comune fallace che l'osservazione sia una pratica esclusivamente dedicata all'oggettivazione delle cose e degli esseri che attraggono la nostra attenzione e la loro rimozione dalla sfera del nostro coinvolgimento senziente con i nostri simili (*consociates*). [...] Osservare non è oggettivare; è occuparsi delle persone e delle cose, imparare da loro, seguire precetti e pratiche. [...] non può esserci osservazione senza partecipazione —ossia senza un'intima connessione, nella percezione e nell'azione, di osservatore e osservato [...]. Pertanto, l'osservazione partecipante *non* è affatto una tecnica surrettizia per la raccolta di informazioni sulle persone con il pretesto di imparare da loro. Piuttosto, si tratta di adempiere, a parole e con i fatti, a ciò che dobbiamo al mondo per il nostro sviluppo e la nostra formazione. Questo è ciò che intendo per impegno ontologico (*ibidem*).

L'antropologia è anche una *pratica* educativa —avverte Ingold— lo studio delle «condizioni e delle possibilità dell'essere umano», nel senso di «condurre i principianti *fuori* nel mondo piuttosto che [...] instillare conoscenza *nelle* loro menti» (*ivi*: 388):

Certamente, l'osservazione partecipante, se non altro, è proprio questo tipo di pratica. Essa chiama l'antropologo novizio a *partecipare*: a partecipare a ciò che gli

altri stanno facendo o dicendo e a ciò che accade intorno; a seguire dove gli altri vanno a fare le loro contrattazioni (*bidding*) qualunque cosa ciò possa comportare e ovunque possa condurti. Questo può essere snervante e comportare notevoli rischi esistenziali. È come spingere una barca verso un mondo che non ha ancora preso forma – un mondo in cui le cose non sono ancora pronte ma sempre incipienti, sulla soglia di una continua insorgenza. Guidato non dal dato ma da ciò che sta per diventare dato, si deve imparare ad *attendere* [...]. Invero, aspettare le cose è esattamente ciò che significa parteciparvi (Ingold 2014: 389).

Questa speciale postura dell'attesa, «che collega il movimento in avanti della propria percezione e azione con il movimento degli altri», come è noto è da Ingold identificata come «corrispondenza» (*correspondence*)³⁶:

la corrispondenza non è mai data o acquisita, ma è sempre nel farsi. [...] non è una relazione *tra* un soggetto (quale è l'antropologo in prima persona) e gli altri [...], ma prosegue e si sviluppa lungo percorsi concomitanti (*ivi*: 389)

Fare osservazione partecipante, dunque, significa, unirsi in corrispondenza con coloro con cui impariamo o in mezzo a cui studiamo, in un movimento che va avanti piuttosto che indietro nel tempo. Qui risiede la finalità educativa, dinamica e potenziale dell'antropologia. In quanto tale, essa è l'esatto opposto dell'etnografia, i cui fini descrittivo e documentario impongono a queste traiettorie di apprendimento le loro finalità, convertendole in esercizi di raccolta dei dati destinati a produrre «risultati» (*ivi*: 390).

Un monito, insomma, a una antropologia che assomiglia a una filosofia, più efficace di questa tuttavia perché incorporata nell'impegno osservazionale con il mondo e perché in collaborazione e in corrispondenza con chi vi abita (Ingold 2008: 90).

Riferimenti bibliografici

- Adam, J.-M. (2002). Aspetti del racconto in antropologia. En J.-M. Adam, M.-J. Borel, C. Calame, M. Kilani. *Il discorso antropologico. Descrizione, narrazione, sapere* (pp. 265-294). Palermo: Sellerio.
- Alliengo, E. V. (2011). *Antropologia italiana. Storia e storiografia 1869-1975*. Firenze: SEID.
- Amsterdamski, S. (1981). Scienza. En *Enciclopedia* (vol. 12, pp. 532-599). Torino: Einaudi.
- Bianco, C. (1988), *Dall'evento al documento*, Roma, CISU.
- Boniolo, G., et al. (2002). *Filosofia della scienza*. Milano: Raffaello Cortina.

-
- Borel, M.-J. (2002). Il discorso descrittivo, il sapere e i segni. En J.-M. Adam, M.-J. Borel, C. Calame, M. Kilani, *Il discorso antropologico. Descrizione, narrazione, sapere* (pp. 49-96). Palermo: Sellerio.
- Bourdieu, P. (1980). *Le sens pratique*. Paris : Les Éditions de Minuit (trad. it. *Il senso pratico*, Roma, Armando 2003).
- Cirese, A.-M. (1979). *Cultura egemonica e culture subalterne*. Palermo: Palumbo.
- Clemente, P. (2013). *Le parole degli altri. Gli antropologi e le storie di vita*. Pisa: Pacini.
- Clifford, J. (1999a). Sull'autorità etnografica. En J. Clifford, *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX* (pp. 35-72). Torino: Bollati Boringhieri.
- Clifford, J. (1999b). Sul modellamento dell'io: Conrad e Malinowski. En J. Clifford, *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX* (pp. 115-140). Torino: Bollati Boringhieri.
- Colajanni, A. (2013). Azioni. En C. Pennacini (a cura di), *La ricerca sul campo in antropologia. Oggetti e metodi* (pp. 53-92). Roma: Carocci.
- Copans, J. (1999). *L'enquête ethnologique de terrain*. Paris: Nathan.
- Cuturi, F. (2013). Parole. En C. Pennacini (a cura di), *La ricerca sul campo in antropologia. Oggetti e metodi* (pp. 125-186). Roma: Carocci.
- D'Agostino, G. (2016a). *Sottotraccia. Percorsi tra antropologia e contemporaneità*. Palermo: Bonanno Editore.
- D'Agostino, G. (2016b). Antropologia culturale, diritti delle donne, multiculturalismo. En S. Vaccaro, *Violenza di genere. Saperi contro* (pp. 35-52). Milano: Mimesis.
- D'Agostino, G. (2020). Postfazione. La museografia etnoantropologica in Italia e i processi di patrimonializzazione. En R. Harrison, *Il patrimonio culturale. Un approccio critico* (pp. 211-249). Milano: Pearson.
- Dal Lago, A., y De Biasi R. (a cura di) (2002). *Un certo sguardo. Introduzione all'etnografia sociale*. Roma-Bari: Laterza.
- Dei, F. (2009). Cultura popolare. *Antropologia museale*, 22, 30-32.
- Dei, F. (2012). L'antropologia italiana e il destino della lettera D. *L'Uomo. Società, tradizione, sviluppo*, 1-2, 97-114.
- Duranti, A. (1992). *Etnografia del parlare quotidiano*. Roma: La Nuova Italia Scientifica.
- Duranti, A. (1997). *Linguistic Anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press (trad. it. *Antropologia del linguaggio*, Roma, Meltemi 2000).
- Etnografia e ricerca qualitativa*, anno I, numero 1, aprile 2008.
- Fabietti, U. (2001). *Antropologia culturale. L'esperienza e l'interpretazione*. Roma-Bari: Laterza.
- Faeta, F. (2005). *Questioni italiane. Demologia, antropologia, critica culturale*. Torino: Bollati Boringhieri.

-
- Faeta, F. (2011). *Le ragioni dello sguardo. Poetiche dell'osservazione, della rappresentazione e della memoria*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Fabietti, U., y Matera, V. (1997). *Etnografia. Scritture e rappresentazioni dell'antropologia*. Roma: Carocci.
- Feyerabend, P. (1973). *Contro il metodo*. Milano: Lampugnani Nigri.
- Feyerabend, P. (1978). *Il realismo scientifico e l'autorità della scienza*. Milano: Il Saggiatore.
- Foucault, M. (1972). *L'ordine del discorso*. Torino: Einaudi.
- Gallini, C. (a cura di) (1986). *Ernesto de Martino: la ricerca, i suoi percorsi*, numero monografico de «La ricerca folklorica», XIII, 49, aprile.
- Gillies, D., y Giorello, G. (1995). *La filosofia della scienza nel XX secolo*. Roma-Bari: Laterza.
- Hannerz, U. (1992). *Esplorare la città. Antropologia della vita urbana*. Bologna: il Mulino.
- Hannerz, U. (2012). *Il mondo dell'antropologia*. Bologna: il Mulino.
- Harrison, R. (2020). *Il patrimonio culturale. Un approccio critico*. Milano: Pearson.
- Heisenberg, W. (1999). *Lo sfondo filosofico della fisica moderna*. Palermo: Sellerio.
- Ingold, T. (2008). Anthropology is *Not* Ethnography. *Proceedings of British Academy*, 154, 69-92.
- Ingold, T. (2014). That's enough about ethnography!. *Hau: Journal of Ethnographic Theory* 4 (1), 383-395.
- Ingold, T. (2017). In human correspondence. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 23, 9-27.
- Ingold, T. (2019). *Making. Antropologia, archeologia, arte, architettura*. Milano: Raffaello Cortina.
- Kilani, M. (2002). Gli antropologi e il loro sapere: dal terreno al testo. En J.-M. Adam, M.-J. Borel, C. Calame y M. Kilani. *Il discorso antropologico. Descrizione, narrazione, sapere* (97-132). Palermo: Sellerio.
- Kuhn, Th. (1969). *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*. Torino: Einaudi.
- Kuhn, Th. (1972). *La rivoluzione copernicana*. Torino: Einaudi.
- Lakatos, I., y Musgrave A. (a cura di) (1976). *Critica e crescita della conoscenza*. Milano: Feltrinelli.
- L'Uomo. Società, tradizione, sviluppo*, numero speciale dedicato a «La ricerca sul terreno», vol. IV (2), 1980.
- Malighetti, R., y Molinaro, A. (2016). *Il metodo e l'antropologia. Il contributo di una scienza inquieta*. Milano: Raffaello Cortina.
- Malinowski, B. (1922). *Argonauts of Western Pacific*. London/New York: George Routledge & Sons/E. P. Dutton & Co.
- Malinowski, M. (1944). *A Scientific Theory of Culture and Other Essays*. New York: Oxford University Press.

-
- Malinowski, B. (1978). *Argonauti del Pacifico occidentale*. Roma: Newton Compton.
- Malinowski, B. (1967). *A diary in the strict sense of the term*. London: RKP (trad. it. *Giornale di un antropologo*, a cura di T. Tentori, Roma, Armando 1992).
- Matera, V. (1996). *Raccontare gli Altri. Lo sguardo e la scrittura nei libri di viaggio e nella letteratura etnografica*. Lecce: Argo.
- Matera, V. (2006). *Antropologia in sette parole chiave*. Palermo: Sellerio.
- Miceli, S. (1980). *In nome del segno. Introduzione alla semiotica della cultura*. Palermo: Sellerio.
- Miceli, S. (1990). Prova e controllo nei modelli antropologici. *Nuove Effemeridi*, III (10), 55-68.
- Olivier de Sardan, J.-P. (1995). La politique du terrain. Sur la production des données en anthropologie. *Enquête*, 1, 71-109.
- Palumbo, B. (2018). *Lo strabismo della DEA. Antropologia, accademia e società in Italia*, Palermo: Edizioni Museo Pasqualino.
- Park, R.E. (1925/1967). The City: Suggestions for the Investigation of Human Behavior in the Urban Environment. R.E. Park, E.W. Burgess, R.D. McKenzie. *The City* (pp. 1-46). Chicago and London: The University Chicago Press.
- Pavanello, M. (2010). *Fare antropologia*. Bologna. Zanichelli.
- Paul, B.D. (1953). Interview Techniques and Field Relations. En A.L. Kroeber, *Anthropology Today* (pp. 430-451). Chicago: Chicago University Press.
- Pennacini, C. (a cura di) (2013). *La ricerca sul campo in antropologia. Oggetti e metodi*, Roma: Carocci.
- Piasere, L. (2002). *L'etnografo imperfetto. Esperienza e cognizione in antropologia*. Roma-Bari: Laterza.
- Popper, K. (1973). *Congesture e confutazioni*. Bologna: Il Mulino.
- Puccini, S. (a cura di) (1995). *Alle origini della ricerca sul campo. Questionari, guide e istruzioni di viaggio dal XVIII al XX secolo*. Numero monografico de «La ricerca folklorica», 32, ottobre.
- Rauty, R. (a cura di) (1995). *Società e Metropoli. La scuola sociologica di Chicago*. Roma: Donzelli.
- Remotti, F. (a cura di) (1999). *Forme di umanità. Progetti incompleti e cantieri sempre aperti*. Torino: Paravia Scriptorium.
- Remotti, F. (2005). Sull'incompletezza. En F. Affergan et Al. *Figure dell'umano. Le rappresentazioni dell'antropologia* (pp. 21-89). Roma: Meltemi.
- Semi, G. (2010). *L'osservazione partecipante. Una guida pratica*. Bologna: il Mulino.
- Signorelli, A. (2015). *Ernesto de Martino. Teoria antropologica e metodologia della ricerca*. Roma: L'Asino d'oro.
- Signorelli, A., y Sanga, G. (a cura di) (2013). *Ernesto de Martino: etnografia e storia*. Numero monografico de «La ricerca folklorica», 67-68, aprile-ottobre.
- Silverman, S. (2010). Gli Stati Uniti. En F. Barth, A. Gingrich, R. Parkin, S. Silverman. *Storie dell'antropologia. Percorsi britannici, tedeschi, francesi e americani* (pp. 171-232). Firenze: SEID.

-
- Stocking, G.W. Jr. (1982). Afterward: A View from the Center. *Ethnos*, 47 (1-2), 172-186.
- Stocking, G.W. Jr. (1983). The Ethnographer's Magic. Fieldwork in British Anthropology from Tylor to Malinowski. En Stocking, G. W. Jr. (ed.). *Observers Observed, History of Anthropology I* (pp. 70-120). Madison: The University of Wisconsin Press (trad. it. *La magia dell'etnografo. La ricerca sul campo nell'antropologia inglese da Tylor a Malinowski*, in «La ricerca folklorica», 1995, 32: 111-132).
- Stocking, G.W. Jr. (1995). *After Tylor. British Social Anthropology, 1888-1951*. University of Wisconsin Press: Madison WI.
- Tedlock, B. (1991). From participant observation to the observation of participation. The emergence of narrative ethnography. *Journal of Anthropological Research*, 47, 69-95.
- Urry, J. (1993). *Before Social Anthropology: Essays on the History of British Anthropology*. Readings: Harwood Academic Publishers.
- Urry, J. (2006). The Ethnographicisation of Anglo-American Anthropology: Causes and Consequences. *Sites: a journal of social anthropology and cultural studies*, 3, 3-39.
- Wax, M. L. (1972). Tenting with Malinowski. *American Sociological Review*, 37, 1-13.
- Weiner, A. (1992). *Inalienable Possessions: The Paradox of Keeping-While-Giving*. Berkeley: University of California Press.

NOTAS

1. Una precedente versione di questo contributo è stata pubblicata in V. Matera (a cura di), *Etnografia. Storia, teorie, pratiche*, Roma, Carocci, 2020: 85-110.
2. Su possibili esempi di esiti di ricerche intensive di quegli anni, si veda Stocking 1983. Per una rassegna sull'accoglienza fatta a Argonauts, si veda Malighetti, Molinari 2016: 107-112, 120-130 e passim.
3. Notes and Queries in Anthropology for the Use of Travellers and Residents in Uncivilized Lands (in breve Notes and Queries), dal 1874 in poi, con diversi aggiornamenti nel corso del tempo (1892, 1899, 1912), aggiornamenti minimi (1929, 1951) e successivamente ristampate sino al 1971, fornivano, come è noto, una serie di domande che l'etnografo doveva tener presenti durante la ricerca sul campo, riguardanti soprattutto diversi aspetti della cultura materiale. Sulla survey e l'uso dei questionari, basati sulla netta separazione tra «raccoglitori-osservatori» non professionisti, da un lato, e teorici dall'altro, secondo l'idea che il lavoro etnografico riguardasse il momento ideografico su cui basare quello successivo, nomotetico, degli esperti teorici, si veda la sintesi di Malighetti, Molinari 2016: 37-58. Gli autori ricostruiscono molto bene il ruolo delle società scientifiche di Londra nella formazione degli «informati a istanza» e degli official correspondents. Un precedente significativo, per le implicazioni teorico-metodologiche percorritrici

della ricerca sul campo, è rappresentato dalla Société des Observateurs de l'Homme, fondata da Louis-François Jauffret nel 1799, con le *Considérations sur les diverses méthodes à suivre dans l'observation des peuples sauvages* di Joseph Marie de Gérando, dell'anno successivo. La Société ebbe vita sino al 1805 e l'impianto di «antropologia comparata» auspicato rimase sostanzialmente estraneo «all'atto di nascita dell'antropologia» evoluzionista. Sul programma scientifico della Société si veda Malighetti, Molinari 2016: 61-67. Sulla relazione tra «esperti» at home e informatori addestrati si veda almeno Urry (1993, 2006). Nel 1995 la rivista italiana *La ricerca folklorica* pubblicava un numero monografico (n. 32, ottobre), curato da Sandra Puccini, sul tema: «Alle origini della ricerca sul campo. Questionari, guide e istruzioni di viaggio dal XVIII al XX secolo», con il contributo di diversi autori sulle varie tipologie di strumenti per la conduzione dell'indagine empirica. In questo numero si pubblicava anche in traduzione italiana il saggio di Stocking (1983).

4. Così nei manuali, almeno quelli di più diffusa circolazione in Italia, ma non solo. L'espressione, secondo Olivier de Sardan (1995: 76), pare si debba a Eduard C. Lindeman nel lavoro *Social Discovery: an approach to the study of functional group*, New York, Republic 1924, come riportano J. Kirk e M. Miller in *Reliability and Validity in Qualitative Research* (Newbury Park, Sage 1986: 76, nota 20). Copans (1999: 35, nota 1) riferisce che Peretz, in *Les Méthodes de la sociologie: l'observation* (1998: 40-44) attribuisce invece l'espressione a Lohman in «The Participant Observer in Community Studies» (*American Sociological Review*, 2, 6, 1937). Wax (1972: 7) sembra riferire l'espressione a Hortense Powdermaker a partire dal 1966.

5. Le citazioni sono tratte da Malinowski 1978 e Malinowski 1922 per i riferimenti all'edizione inglese. I corsivi delle citazioni, laddove non diversamente segnalato, sono miei. Come ho scritto altrove (D'Agostino 2016a: 54-55), «L'orizzonte ideologico sotteso a questa «dichiarazione d'intenti» si alimenta a una volontà di verità propria del tempo, una volontà di sapere fondata sull'ideale di scienza quale si era prodotto nella cultura europea tra il Sedicesimo e il Diciassettesimo secolo. Questo ideale moderno presenta caratteri del tutto inediti rispetto a quelli precedenti, per l'abbandono della speculazione metafisica, la scelta del metodo matematico-sperimentale e la trasformazione dei concetti di spazio, tempo, esperienza. Lo scienziato è portatore di una visione del mondo tale che quest'ultimo non è esattamente come appare ai nostri sensi ma è conoscibile scientificamente attraverso l'applicazione di procedimenti di misurazione. Il soggetto della scienza è l'osservatore «distaccato dal mondo che osserva, indipendente —quanto ai processi conoscitivi— dalla propria collocazione nel mondo e privo di influenza —quanto alle operazioni e ai risultati— sull'oggetto indagato» (Amsterdamski 1981: 550). È in grado dunque di trovare il fondamento di teorie valide sempre e in ogni luogo, di scoprire ciò che nell'ordine della natura ha carattere universale.

La svolta che rese possibile la nascita dell'ideale moderno di scienza consistette nel sostituire il mondo delle qualità sensibili con un mondo di quantità e di forme, espungendo dalla pratica scientifica ogni «antropomorfismo e antropocentrismo, ogni argomento fondato su valori o su un senso immanente del mondo» (*ivi*: 552). Una volontà di sapere che disegna «piani di oggetti possibili, misurabili, catalogabili»; che impone «al soggetto conoscente una certa posizione, un certo sguardo e una certa funzione (vedere più che leggere, verificare più che commentare)» (Foucault 1972: 15). Una scienza dell'osservazione rigorosa, i cui risultati siano verificabili, riproducibili e che, pertanto, integra nel proprio discorso le procedure di controllo».

6. Su questo punto Malinowski insisterà più volte. Più avanti, per esempio, scrive: «[...] l'intera tradizione tribale degli indigeni, l'intera struttura della loro società è incorporata (embody) nel più fuggibile di tutti i materiali: l'essere umano» (Malinowski 1978: 38).

7. Si ricordi l'uso ricorrente di espressioni quali: «immaginiamo di ...», «immaginate di...», «dirigiamoci ora ...», «ci troviamo ora ...», «ritorniamo alla nostra prima visita ...», «vediamo che...». Su questa sorta di «effetto di realtà» costruito attraverso la scrittura si ricordino le osservazioni di Stocking 1983 e i commenti di Clifford 1999a, in particolare, le pp. 43-48. Matera, in un lavoro del 1996 sulla scrittura etnografica aveva posto in relazione alcune descrizioni etnografiche di Argonauti con alcuni passi dei Diari di Malinowski (1967), per esemplificare il processo di costruzione dall'osservazione al resoconto descrittivo (Matera 1996: 31-68).

8. «All'inizio di questo libro [...] promisi al lettore che avrebbe ricevuto un'impressione vivida degli avvenimenti, mettendolo in grado di vederli nella prospettiva indigena, senza perdere di vista nel contempo, neppure per un momento, il metodo con cui avevo ottenuto i miei dati. Ho cercato di presentare ogni cosa per quanto possibile attraverso l'esposizione di fatti concreti, facendo parlare gli stessi indigeni, facendo eseguire le transazioni e svolgere le loro attività dinanzi all'immaginazione del lettore [...]» (Malinowski 1978: 472-473).

9. Spesso la prosa si serve di metafore relative all'arte venatoria. Oltre al riferimento precedente relativo al potere di attrazione dell'odore del tabacco, si trovano termini quali trappole, cacciatore, preda, covi: per esempio, «l'etnografo non deve solo tendere le sue trappole al posto giusto e aspettare che quello ci cada dentro. Deve essere anche un cacciatore attivo e guidarvi la sua preda seguendone le tracce fin nei suoi più inaccessibili covi» (ivi: 35).

10. Rimando di nuovo a Stocking 1983 su cui, tra gli altri, si veda almeno Kilani 2002: capitolo II, passim.

11. Nell'edizione di *Notes and Queries* del 1912, la conoscenza della lingua era già stata individuata come requisito fondamentale per l'inchiesta sul campo. Come rileva Stocking (1983, trad. it. 1995: 119), Rivers aveva elaborato per questa edizione un «General Account of Method», ponendo la distinzione tra ricerca intensiva e ricerca estensiva «in termini linguistici»: «la lingua è la sola chiave che possediamo per una corretta e completa comprensione della vita e del pensiero delle persone». Tuttavia, «il 'ricercatore' di Rivers assomigliava [...] più a un 'indagatore' che a un 'osservatore'».

Sulla questione della lingua, scrive Malinowski più avanti: «Il terzo comandamento del lavoro sul terreno dice: scopri i modi tipici di pensare e di sentire corrispondenti alle istituzioni e alla cultura di una data comunità e formula i risultati nella maniera più convincente. Con quale metodo si procederà? I migliori autori di etnografia (qui [...] occupa il primo posto fra gli etnologi inglesi la scuola di Cambridge con Haddon, Rivers e Seligman) hanno sempre cercato di citare testualmente le affermazioni di importanza decisiva (i termini tecnici, di carattere sociologico, psicologico e industriale) e hanno reso il contorno verbale del pensiero indigeno nel modo più preciso possibile». Non si tratta tuttavia di acquisire competenza in relazione a singoli termini, avverte infatti che «Un passo più avanti in questa direzione può essere compiuto dall'etnografo che acquisti la conoscenza del linguaggio indigeno e possa usarlo come strumento di ricerca. [...] Man mano che la mia conoscenza della lingua progrediva, scrivevo sempre più in kirivino, finché alla fine mi ritrovai a scrivere esclusivamente in quella lingua, a prendere rapidi appunti, parola per parola, di ogni dichiarazione. Non appena arrivai a questo punto, mi accorsi che stavo in tal

modo acquistando un abbondante materiale linguistico e nello stesso tempo una serie di documenti etnografici che dovevano essere riprodotti come io li avevo fissati, oltre ad essere utilizzati per compilare il mio resoconto» (Malinowski 1978: 47-48). Su Malinowski e la teoria pragmatica del linguaggio si veda, tra l'altro, Adam 2002: 268-282; Duranti 1992 e 1997.

12. Si osservi che Malinowski non occulta la distanza che comunque separa il ricercatore dai nativi. In questo senso, quanto emergerà dai Diari, oltre a richiedere di essere letto alla luce del contesto storico specifico e della situazione coloniale, sarà uno sfogo privato, intimo, di momenti di disagio e di forte disappunto per specifiche circostanze. Come rileva Wax (1972: 11) «[...] his key informants thwarted him. He complains [...] irritably that the natives are lying to him», e aggiunge: «In such a situation, a modern participant observer fieldworker would try to discover the meaning of the natives' attempt to deceive him» (ibidem). Sulla questione dei Diari cfr. *infra*.

13. La frase con cui si conclude questa citazione continua così: «Naturalmente egli può essere insieme un pensatore teorico e uno che lavora sul terreno, e in questo caso può trarre stimoli da se stesso, ma le due funzioni sono separate e nella ricerca effettiva devono essere separate sia come momenti sia come situazioni di lavoro». Queste affermazioni mi sembra che debbano essere lette come un riferimento al metodo della survey e delle «istruzioni» per i raccoglitori di cui si è dato conto nella nota 2, come una concessione a lasciare aperta questa possibilità in una fase in cui ancora il fieldwork non si è consolidato come prassi.

Una sintesi didatticamente efficace sulle «disposizioni metodologiche» malinowskiane si trova in Pavanello 2010: 46-51.

14. Sul dibattito seguito alla pubblicazione di *Argonauts* e al metodo etnografico esiste una letteratura non facilmente perimetrabile, continuamente alimentata e cresciuta nel corso degli anni, di cui qui non si possono dare ulteriori specifiche indicazioni perché si tratterebbe di fare riferimento a una parte significativa della produzione teorica in antropologia. Nonostante tutto, l'Introduzione di Malinowski continua ad essere un buon punto di partenza per addestrare alla ricerca sul campo, perché a saperla leggere con attenzione, molte sono le questioni anche solo accennate che costituiranno il nucleo di confronti e dibattiti successivi. Molto opportunamente essa, non a caso e solo in apparenza paradossalmente, è stata inclusa in un volume introduttivo ad alcune modalità di intendere il metodo etnografico da parte di autori contemporanei, con una attenzione alla svolta riflessiva. Vivere l'etnografia è il titolo significativo dato a questo lavoro, curato da Francesca Cappelletto (prematamente scomparsa nel 2007, prima della pubblicazione del volume) e include, accanto all'Introduzione di Malinowski, contributi (già editi in altre sedi) di Olivier de Sardan, Piasere, Wikan, Bianco, Marcus, Schramm. Della stessa curatrice è stato incluso, come capitolo finale, una riflessione etnografica di se stessa nel suo rapporto con la malattia che l'avrebbe condotta di lì a poco alla morte (Cappelletto 2009).

15. Su cui Duranti 1992: 19-20, e riproposto variamente, per limitarsi a pochi esempi, in Fabietti, Matera 1997: 162; Fabietti 1999: 34 e ssg.; Pavanello 2010: 57; Cuturi 2013: 126 e nota 1, ma già Bianco (1988: 146), per limitarmi al contesto italiano, aveva sollevato la questione. Paul (1953: 441) aveva tuttavia già sottolineato la problematicità dell'approccio in un saggio metodologico sulle tecniche di inchiesta etnografica. Anche Bourdieu (1980: 57) ne aveva rilevato il carattere contraddittorio. Su questo «equivoco empatico», più recentemente, anche Malighetti, Molinari 2016: 112-119. Sulla supposta contraddizione di questa postura Tim Ingold (2014) ha osservato: «[...] Come si combina l'impegno della partecipazione con il distacco della partecipazione? Queste domande [...] si basano su un certo modo di intendere immanenza

e trascendenza, profondamente radicato nei protocolli della scienza normale, secondo cui l'esistenza umana è costitutivamente divisa tra essere nel mondo e conoscere il mondo. La connessa contraddizione tra partecipazione e osservazione è solo un corollario di questa divisione. Come esseri umani, sembra, noi possiamo aspirare alla verità sul mondo soltanto attraverso una emancipazione da esso che ci porta ad essere stranieri a noi stessi» (Ingold 2014: 387). Sullo statuto dell'osservazione partecipante secondo Ingold cfr. infra.

16. Una prospettiva didatticamente originale dei «materiali» («sensazioni», «azioni», «oggetti», «parole», «immagini», «suoni», «emozioni», «idee», «documenti») della ricerca sul campo come «sfida cognitiva ed emozionale intensa», esperienza «multisensoriale» e «sinestesica» è proposta da Pennacini 2013.

17. Sulle reazioni si veda Wax 1972: 3-4.

18. Con l'eccezione, almeno, di Clifford che, tra l'altro, osserva: «[...] il Diary [...] è soltanto una versione importante di una complessa situazione intersoggettiva [...]. Il Diary è un testo polifonico, inventivo. È un documento cruciale per la storia della disciplina, non perché riveli la realtà dell'esperienza etnografica, ma perché ci costringe a confrontarci con le complessità di tali incontri e a considerare come costruzioni parziali tutti i resoconti testuali basati sulla ricerca sul campo» (Clifford 1999b: 120-121).

19. Qui Wax cita due passi dei Diari in cui Malinowski annota: «This [missionary] disgusts me with his [white] superiority» (October 21, 1914); Beautiful moonlit nights on the veranda at Mr and Mrs. McGrath's – I am filled with dislike for these ordinary people who are incapable of finding a glimmer of poetry in certain things which fill me with exaltation (October 5, 1914). «Questo [missionario] mi disgusta con la sua superiorità [bianca]»; Meravigliose notti di luna sulla veranda di Mr e Mrs McGrath. – «Sono pieno di disgusto per queste persone ordinarie incapaci di trovare un barlume di poesia in cose che mi riempiono di esaltazione». (La traduzione di queste e delle altre citazioni è mia).

20. La filosofia della scienza del Novecento si è interrogata sulla portata conoscitiva delle teorie scientifiche e sull'applicabilità delle procedure di controllo intersoggettivo (Heisenberg 1999). Lo stesso termine di scienza è ambiguo, potendo riferirsi tanto a discipline formali quanto a discipline empiriche e questa stessa distinzione è problematica. Una bella introduzione ai temi della filosofia della scienza del Novecento, rapportati alla concreta pratica scientifica è Gillies, Giorello 1995; cfr. pure Boniolo et Alii 2002. La riflessione, da un punto di vista storico interno, su che cosa debba intendersi realmente per sviluppo o progresso scientifico, nata in seno alla «madre di tutte le scienze», alla fisica (su cui cfr. Kuhn 1969, 1972; Feyerabend 1973; 1978; Lakatos, Musgrave 1976), ha finito con il coinvolgere altre discipline e tra queste le scienze umane e soprattutto l'antropologia. Sulla «natura» della conoscenza scientifica e le sue implicazioni in ambito antropologico mi limito a segnalare Borel 2002, su cui però si veda Miceli 1980: parte prima e passim; sulla nozione di ideale scientifico, l'autonomia del soggetto conoscente e le procedure di controllo del sapere prodotto dagli antropologi, si veda Miceli 1990.

21. Sempre per riferirsi a Malinowski, si pensi al lavoro di Annette Weiner (1992) e agli interrogativi che essa si pone in relazione alla ricerca del «Maestro» quando arrivò sul suo stesso terreno negli anni Settanta del Novecento. Anche in questo caso, pur trattandosi di interrogativi legittimi e fondati in generale, nel riferirsi a una ricerca di cinquant'anni prima, hanno tuttavia un sapore di «presentismo».

22. Ben al di là del fatto concreto, materiale, il campo è nozione teorica densa su cui si è prodotta una ricca riflessione a partire soprattutto dalla metà degli anni Novanta del Novecento.

In altri termini, il campo non è solo uno spazio fisico, materiale, concreto su cui l'antropologo si reca per restituirne un affresco, una descrizione. Piuttosto, esso è innanzitutto una delimitazione dello spazio concreto, a partire da una prospettiva teorica, per far emergere dimensioni del vivere, del credere, dell'organizzare a partire dagli interrogativi dell'antropologo che delimitano quello spazio in un certo modo e non in un altro e forniscono, pertanto, certe risposte e non altre. Qui mi limito a segnalare *Matera 2006* e il numero 15 (2), 2013, di *Archivio Antropologico Mediterraneo* «De-constructing the field», a cura di V. Matera.

23. Questione, ovviamente, centrale, fondante e costante, del punto di visto antropologico sul «mondo», su cui mi permetto di rimandare, per alcuni specifici aspetti, a D'Agostino 2016b. Malinowski, a conclusione del suo lavoro sul kula, scrive: «Vi è [...] un punto di vista più profondo e più importante della passione di provare la varietà dei modi di vita umani, ed è il desiderio di volgere in sapienza la nostra conoscenza. Sebbene possa esserci dato per un momento di entrare nell'anima di un selvaggio, guardare il mondo esterno con i suoi occhi e sentirci come egli stesso si percepisce, pure il nostro obiettivo finale è quello di arricchire e approfondire la nostra visione del mondo, di comprendere la nostra natura e di affinarla, intellettualmente e artisticamente. Nel capire la prospettiva essenziale degli altri con il rispetto e la vera comprensione dovuta anche al selvaggio, noi non possiamo che contribuire ad ampliare la nostra. Non possiamo assolutamente raggiungere la suprema sapienza socratica della conoscenza di noi stessi se non lasciamo mai i ristretti confini dei costumi, delle credenze e dei pregiudizi entro cui ogni uomo nasce. Niente può giovarci in questa questione di estrema importanza più dell'atteggiamento mentale che ci consente di trattare le credenze e i valori di un altro uomo dal suo punto di vista. Né mai l'umanità civile ha avuto bisogno di questa tolleranza più di adesso, quando i pregiudizi, la cattiva volontà e lo spirito di vendetta dividono le nazioni europee, quando tutti gli ideali, nutriti e proclamati come le più alte realizzazioni della civiltà, della scienza, della religione, sono stati gettati al vento. La scienza dell'uomo, nella sua versione più pura e più alta, ci dovrebbe condurre a questa conoscenza, a questa tolleranza e a questa generosità, basate sulla comprensione dei punti di vista degli altri uomini. Lo studio dell'etnologia, così spesso confuso dai suoi stessi fedeli con una vana ricerca di curiosità, con una passeggiata fra forme selvagge e fantastiche di 'costumi barbari e rozze superstizioni', potrebbe diventare una delle discipline scientifiche più filosofiche, illuminanti e atte ad elevare lo spirito. Ahimè! Il tempo è breve per l'etnologia: si farà strada questa verità del suo significato reale e della sua reale importanza prima che sia troppo tardi?» (Malinowski 1978: 473-474).

24. Gli studiosi della mia generazione, ma non solo, ricorderanno le indicazioni della famosa parte B, contenute nel manuale di A. M. Cirese, *Cultura egemonica e culture subalterne*, pubblicato nel 1971, con una nuova edizione accresciuta nel 1973 e più di venti ristampe. Questione a parte, che meriterebbe una riflessione articolata, riguarda l'indagine basata sulle storie di vita su cui rimando a Clemente (2013) che raccoglie saggi pubblicati tra il 1980 e il 1995, il cui filo conduttore è «il documentarismo» che esita dall'intreccio tra «antropologia e filologia» «per una antropologia polifonica». Come scrive l'autore nella Nota introduttiva: «[...] questi scritti parlano di un tentativo di riformare sia gli studi di tradizioni popolari sia quelli di antropologia sociale e di etnologia europea, facendoli confluire in una nuova centralità metodologica, quella che ha al centro l'altro, non tanto come oggetto di indagine [...] ma come produttore di fonti» (Clemente 2013: 5).

25. Su questo dibattito segnalo i riferimenti più significativi: Alliegro 2011; Faeta 2005, 2011; Dei 2009, 2012; Palumbo 2018.

26. Un discorso a parte meriterebbe Ernesto de Martino su cui rimando a Signorelli 2015, Signorelli, Sanga 2013, Dei 2012: 104-110; Gallini 1986.

27. Rimando a Palumbo 2018 (in particolare il Capitolo 3 e passim) per l'analisi delle caratteristiche del «Fieldwork Italian Style» caratterizzato da una «tendenza filosofico-teoretica» e «una connessa cautela verso il coinvolgimento empirico» (ivi: 111). Può essere tuttavia interessante ricordare che alla ricerca sul terreno venne dedicato un convegno organizzato a Roma alla fine del 1979, le cui comunicazioni furono poi raccolte in un numero monografico della rivista «L'Uomo» (1980, IV, n. 2) che mostrano una certa attenzione a questioni di metodo su cui forse varrebbe la pena tornare a riflettere al fine di una ricostruzione del dibattito interno all'antropologia italiana su questo tema.

28. Si veda, per fare solo alcuni esempi, l'assoluta assenza di riferimenti alla tradizione italiana in Hannerz 2012 a cui rimando anche per la questione delle lingue in relazione alla comunità scientifica di riferimento e al pubblico dei lettori. La stessa cosa è emersa da un volume recentemente tradotto in Italia su un tema che nella nostra tradizione di studi è abbastanza frequentato, il patrimonio, pressoché privo di riferimenti a questo settore dell'antropologia italiana (Harrison 2020, su cui si veda D'Agostino 2020). Non diversamente, in un lavoro di ricognizione sulle diverse tradizioni antropologiche, pubblicato nel 2005 (trad. it. 2010), scritto da F. Barth, A. Gingrich, R. Parkin, S. Silverman, il titolo recita significativamente: *One discipline, four ways: British, German, French and American Anthropology*.

Questa brillante assenza dal panorama internazionale, soprattutto anglosassone e americano, comincia lentamente a modificarsi. Come ha rilevato Palumbo, è con l'introduzione dei dottorati di ricerca nel sistema di formazione universitario italiano, a partire dagli anni Ottanta del Novecento, che lo «stile italiano» inizia ad assumere caratteristiche diverse, sia per il tipo di temi di ricerca e relativi terreni sia per la lingua della produzione scientifica, con esiti visibili soprattutto dalla fine degli anni Novanta (Palumbo 2018: 113). Rimando soprattutto al Capitolo 3 di questo lavoro per una analisi puntuale.

29. L'articolo in una precedente versione era stato pubblicato in «*American Journal of Sociology*», vol. 20, n. 5 (Mar. 1915): 577-612. La versione del 1925, che si configura come il Capitolo 1 di un volume dedicato alla città (R. E. Park, E.W. Burgess, R.D. McKenzie, *The City*), è più articolata e presenta riferimenti bibliografici in parte diversi, oltre a passi riformulati e integrati con riflessioni nuove. *The City* sarà ripubblicato nel 1967 dalla University Chicago Press per la serie Midway Reprint, con l'introduzione di Morris Janowitz. La versione italiana del libro è stata pubblicata nello stesso anno da Edizioni di Comunità e ripubblicata in una nuova edizione nel 1997 con l'introduzione di Raffaele Rauty che aveva già pubblicato il saggio di Park (Rauty 1995: 3-27).

30. Tutte disponibili in traduzione italiana, tranne l'ultima.

31. Sulla prospettiva dell'ecologia umana e delle aree ecologiche elaborata da Park, e sviluppata e applicata dai suoi allievi più giovani, rimando alle osservazioni di Hannerz 1992: 104-108 e ai riferimenti bibliografici ivi riportati. Nel lavoro in cui la dimensione spaziale (si veda per esempio il diagramma della città elaborato da Ernest Burgess) è centrale, l'analisi si concentra sulla distribuzione su larga scala di particolari fenomeni sociali relativi alla dimensione urbana, in una prospettiva di «patologia sociale». Come ha osservato Hannerz, pertanto: «Questo tipo di studi ebbe come risultato l'accumulazione di conoscenze sulla base di generalizzazioni di dati quantitativi, un metodo dunque alquanto lontano da quelli preferiti dagli antropologi [...]. Nel concentrarsi sui dati aggregati e nel trascurare l'osservazione partecipante, si è presa una strada

diversa da quella a cui si rifà la maggior parte degli antropologi. Park, da parte sua, nutriva dei dubbi sul metodo di rifiutare i dati qualitativi, ma voleva fare della sociologia scientifica. E la scienza a quell'epoca dava molta importanza alla misurazione. Così, intorno al 1930, nell'Università di Chicago come altrove, ciò che si qualificava come sociologia urbana cominciò a emanciparsi dall'etnografia» (Hannerz 1992: 107-108).

32. Come riferisce Hannerz (1992: 145): «Anderson ricevette una sovvenzione per svolgere il suo studio sui vagabondi dal Chicago Council of Social Agencies e dalla Juvenile Protective Association; quest'ultima sostenne anche Cressey nella sua ricerca sul fenomeno delle taxi-dance halls. Zorbaugh entrò in contatto con il lavoro di organizzazioni comunitarie come il Lower North Community Council, e Thrasher elencò non meno di ventisei istituzioni che cooperarono al suo studio sulle bande».

33. In particolare con Robert Redfield e la sua visione per certi versi complementare della folk-society su cui cfr. Hannerz 1992: capitolo terzo. Inoltre, come ha sintetizzato Sydel Silverman (2010: 192): «La faticida permanenza di A.R. Radcliffe-Brown a Chicago negli anni Trenta introdusse una visione dell'antropologia come sociologia comparata che fu consolidata dalla nomina di W. Lloyd Warner (su sollecitazione di Radcliffe-Brown). Negli anni del dopoguerra, Chicago vide anche la costruzione di programmi per una scienza sociale interdisciplinare ai quali parteciparono degli antropologi, tra cui il Committee on Human Development e il Committee for the Comparative Study of New Nation, diretto dal sociologo parsoniano Edward Shils. Quando Geertz e Schneider giunsero a Chicago, iniziarono a influenzare il dipartimento seguendo la direzione della teoria parsoniana dei sistemi e, dal momento che entrambi si orientarono su posizioni culturaliste più estreme, spinsero il dipartimento proprio verso quella direzione. Nel far ciò intaccarono gli altri sottosettori dell'antropologia oltre che la tradizione socio-strutturale del dipartimento, rendendolo un baluardo dell'antropologia culturale di stampo simbolico».

34. Che il ricorso all'etnografia abbia rappresentato una anomalia, almeno per una certa fase iniziale, rispetto al modo di intendere la sociologia in Italia rispetto a cui doversi in qualche modo giustificare, è attestato in vario modo anche nel libro di Dal Lago e De Biasi prima citato. In un lavoro scritto come «guida pratica» all'osservazione partecipante, l'autore, Giovanni Semi, riferisce di un'esperienza direttamente vissuta alcuni anni prima durante il suo dottorato a Torino in Ricerca sociale e comparata, quando aveva avuto la «brillante idea» di svolgere la sua formazione dottorale in co-tutela con l'EHESS in Anthropologie sociale et Ethnologie, a Parigi. Scrive Semi: «Mentre frequentavo i seminari parigini, fui chiamato dalla mia relatrice e dai suoi obbedienti allievi nostre sociologue italien, e al ritorno a Torino mi venne consigliato di lasciar perdere rapidamente i dibattiti antropologici francesi perché la mia 'comunità di riferimento è sociologica'. Lo 'sbaglio' che avevo commesso —continua Semi— era stato quello di sovrapporre e confondere un campo intellettuale, l'etnografia urbana, con due campi disciplinari, antropologia e sociologia» (Semi 2010: 7-8).

35. Qui e nelle citazioni successive la traduzione è mia.

36. Cfr. anche Ingold 2008, 2017 e 2019 (passim).

El segador.

La siega en la pintura catalana 1860-1937¹

The reaper. The mowing in the Catalan painting 1860-1937

Lily Litvak

Universidad de Texas en Austin

Resumen:

Con el enfoque en la siega, se estudia el desarrollo de la pintura del paisaje rural en Cataluña desde el realismo hasta el novocentismo y se toca la forma como en el siglo XX se abordó ese tema. Se analizan obras de Martí i Alsina, Joaquim Vayreda, Dionís Baixeras y Joaquim Sunyer, y al final se indica el tratamiento de este tema por Picasso y Miró. (1860-1937). Se revisan ciertos arquetipos regionalistas: paisajísticos como la montaña y el Mediterráneo, y la consideración del campesino y más concretamente del segador como símbolo del espíritu del pueblo. Esta pintura fue una forma de buscar y de expresar a través del paisaje y el trabajo rural la personalidad propia y diferenciada de Cataluña.

Palabras clave: La siega, trigo, Pintura del paisaje rural, Realismo, Novocentismo, montaña, Mediterraneismo, identidad catalana, catalanismo, Martí i Alsina, Vayreda, Baixeras, Sunyer, Picasso, Miró, el Segador, espíritu del pueblo.

Abstract:

Focussing on the harvest, this study deals with the development of rural landscape in Catalanian painting from Realism to Novocentismo, through the works of Martí i Alsina, Joaquim Vayreda, Dionís Baixeras and Joaquim Sunyer, and later in the XXth century the interpretation of this subject by Picasso and Joan Miró. (1860-1937). As is seen in these works, there are several regionalist archetypes; landscape themes such as the Mountain and the Mediterranean, and the consideration of the peasant and more specifically of the Harvester as a symbol of the *volksgeist* or national spirit. These works found in the rural culture and in the Catalanian landscape an expression of Catalonia's identity.

Key words: The harvest, wheat, Rural Landscape painting, Realism, Novocentismo, The montain, Mediterranean sea, Catalanian identity, Catalanismo, Martí i Alsina, Vayreda,

Introducción

España heredó la cultura agrícola latina y con ella el cultivo del cereal. Las obras de Catón el Viejo, *De Agricultura* (160 AC), de Varron, *De Res Rustica* (37 AC)², *Las Geórgicas* de Virgilio (29 AC) y más precisamente la *Geórgica* I, explican el concepto de «labor» del campesino en las labranzas y citan las herramientas utilizadas en la agricultura³. Éstas también son descritas por el hispano-romano Columela, nacido en Cádiz en el año 4 de nuestra era. Fue autor de dos importantes libros: *De Re rustica*⁴ y *De arboribus*, y menciona varias guadañas para cosechar y las palas planas para cargar o aventar el grano. En el siglo IV, Paladio, en su *Tratado de Agricultura*⁵, resume a los autores latinos y sobre todo a Columela, y entre las herramientas incluye el arado simple, el arado de orejas, la azada de dos puntas, el hacha pico, la hachuela, el podón y diversos tipos de guadañas.

Es lógico que entre los primeros cultivos presentes en Cataluña se encuentre el cereal, establecido entre los siglos IX y XI sobre todo en las partes prepirenéica y central, por las tempranas repoblaciones de *hispani*⁶. Los colonos convirtieron ciertas partes cubiertas de bosque y matorral en tierras de cultivo⁷, logrando parcelas fijas o itinerantes que aprovechaban la fertilidad de los suelos forestales. En esas tierras se cultivaron diferentes variedades de trigo, centeno, mijo y algo de cebada.

Ese fue el origen y el desarrollo de una población rural que formó parte de la historia de la región y que llegaría a ser:

Un campesinado que vive y se mueve sobre la tierra, que la cultiva y organiza, que desde la tierra contempla el mundo y la vida entera. Son rurales, a veces por completo, las técnicas y el uso del tiempo, los trabajos y los días, la cultura y las instituciones. Unas cuantas generaciones de campesinos -no más de treinta y cinco o cuarenta- están en la base de nuestra evolución histórica. Señores rurales y siervos, nobles del campo y pobres rozadores, *aloers* y remensas, propietarios y *masovers*, aparceros y arrendatarios, emfiteutas y censaleros, cerealistas y viticultores, hortelanos y campesinos de todas clases aparecen en los fundamentos de esta historia⁸.

Con el tiempo, surgieron en la faja prepirenáica (Garrotxa, Ripollès, Berguedà y Solsonès), en la Plana de Vic, en las tierras interiores (Lluçanès, Moianès, Bages), en las sierras del litoral y prelitoral y en la depresión prelitoral (La Selva, el Vallès), una serie de poblados dispersos formados por pequeñas casas o cabañas aisladas en un campo, cuya denominación, «*mansus*», indica un principio de permanencia⁹. De ese vocablo latino deriva la palabra catalana «mas», y de ésta a su vez, «masía»: una casa de campo construida en una finca, hacienda o granja que llegó a ser identificada con la propiedad de la tierra.

Desde la segunda mitad del siglo XIII, a medida que se definían los núcleos de población, ciudades de mil o dos mil habitantes, pueblos y aldeas de un centenar

y pequeños poblados con solo unas decenas, la productividad agrícola llegó a un período de plenitud en el que aumentaron las tierras de cultivo. También creció el número de masos, organización agrícola que se configuró durante los siglos XVI al XVIII como una unidad laboral que incluía la casa, los bosques, matorrales, campos de cultivo y las construcciones: almacenes de herramientas, establos, corrales, graneros, pajares y bodegas. En ellos, el «hombre del mas» o «masover» tenía una importante función, que aumentaba en caso del absentismo del propietario. Antes de tener ese cargo, probablemente había sido aparcerero o jornalero, y al pasar al mas debía habitar y cuidar la casa, administrar todas las construcciones y responsabilizarse por los cultivos y la producción. A cambio, tenía ciertos derechos como el de poseer un huerto y aprovechar la leña. Al propietario le correspondía una gran parte de la producción, trataba con el fisco, y se reservaba los beneficios del bosque y de los pastos. Esa organización del trabajo originó otro edificio; un pequeño mas para el *masover*, la llamada *masovería*. Otra gente que vivía en las poblaciones eran medianos y pequeños propietarios que cultivaban directamente sus tierras, arrendatarios, aparceros y jornaleros. Trabajaban en campos cerealistas y en viñas, situados en las tierras que rodeaban al pueblo o en parcelas más lejanas¹⁰.

Durante la segunda mitad del siglo XVIII y la primera parte del XIX, aumentaron la superficie agrícola y la producción. El crecimiento de la población hizo que el cultivo del cereal, y especialmente el del trigo, se multiplicara. Sin embargo, desde mediados del siglo XIX aparecieron algunos síntomas de los problemas del campo catalán. Éstos fueron en parte debidos a la configuración del centro industrial formado por Barcelona y los diversos valles industrializados -Ter, Llobregat, Cardener- que atrajeron la mano de obra proveniente del campo, pero también influyó la crisis agraria de finales del siglo XIX, que, a partir de la década de 1870-1880, interrumpió la fase expansiva de la agricultura europea y arrastró en ello a España¹¹.

La brusca caída de la agricultura, y en general de la economía rural europea, está enmarcada en el contexto del desarrollo del capitalismo a escala mundial. Con la revolución industrial, y con el intenso movimiento de capitales y mercancías de los países industrializados a Europa oriental, Asia, Australia y el continente americano, se estimuló la producción agrícola en esas áreas, y muy pronto, por su baratura, sus productos invadieron los mercados europeos. Entre los cultivos españoles que resultaron más afectados estaba el trigo, que sucumbió ante la competencia. Aunque los grandes latifundios castellanos fueron los más impactados, también Cataluña fue perjudicada, y eventualmente la región tuvo que acudir a los trigos del interior de la Península.

Había además otros factores pertinentes en esa crisis, entre ellos la inferioridad de la agricultura española en lo concerniente a rendimientos económicos y productividad, y las transformaciones en la agricultura que se llevaron a cabo durante la segunda parte del siglo XIX hacia formas más mecanizadas que utilizaban menos mano de obra. El resultado fue una reducción de la población rural catalana y la decadencia

del mas. Esta institución tradicional del campo catalán estaba poco adecuada a la economía de la época: su explotación era insuficiente, su productividad escasa, y era difícil distribuir sus diversos productos. En consecuencia, desde esa época, Cataluña parecía que ya no iba a ser lo que había sido, «el inmenso campo [...] con numerosos pueblos y tan sólo algunos núcleos urbanos para convertirse sobre todo, y en particular en los sectores de mayor vitalidad y desarrollo poblacional y económico, en una red urbana»¹².

Sin embargo, siempre se apreció en Cataluña la forma de vida campesina con su apego a la tierra, a las tradiciones y al trabajo y el retrato del campesino catalán en la pintura fue generalmente muy favorable. En ella se reflejan las cualidades con que continuamente se le había asociado, su «*aptitud per al treball [que] és la predominant. la més fonda i la més estesa*», su continuo esfuerzo, «*Una manifestació clara i convincent de la tradicional aptitud treballadora del nostre poble és la manera com ha valorat la terra, gràcies a l'esforç ple de voluntariosa tossuderia, de successives generacions*», y la constancia del payés para trabajar y mejorar la tierra, lo cual llegó a figurar como «un rasgo de carácter colectivo de tenacidad y espíritu de previsión». Inclusive, los viajeros extranjeros comentaban la persistencia catalana en «convertir la roca en cultivo»¹³. A esa caracterización contribuyeron los tempranos escritos de Rousseau y los más tardíos de Kropotkin, las teorías de Ruskin y Morris, así como la pintura de Millet y otros artistas del realismo francés. Se debe señalar también que el catalanismo, tanto liberal como conservador, siempre encontró algo esencial en el campesinado catalán¹⁴. Hay que recordar los lazos de Vayreda con el carlismo y la admiración de Baixeiros por la obra de Torrás y Bages, que idealizaba esa forma de vida. Pero, sobre todo, influyeron las ideas de los reformadores y humanistas de la Renaixença, que deseaban construir una cultura nacional basada en la preservación de un pasado prestigioso y que, al buscar la identidad catalana en el pueblo, fijaron su atención en la cultura rural. Se puede afirmar que la pintura siempre encontró en el campesino y en el paisaje en Cataluña las señas la personalidad propia y diferenciada de la región, y que esta identidad fue el resultado «de un largo y lejano proceso de historicidad del territorio y de territorialización de la historia»¹⁵.

El paisaje rural. De la antigüedad al realismo

La pintura de paisaje con temas agrarios fue muy valorada desde mediados del siglo XIX por la influencia del realismo. El romanticismo no había apreciado un paisaje que aparecía con campos acotados y utilizados por el hombre. Era contrario a la idea romántica de la naturaleza que exaltaba el misterio de la montaña, los bosques, las cataratas, las formas enigmáticas de las nubes y las rocas... Aunque los temas del cultivo del campo aparecieron en la pintura desde la antigüedad, éstos eran solo una manera de marcar determinadas fechas o para contextualizar alguna lección

moral. En la Edad Media las ocupaciones campesinas figuraban en los calendarios señalando cada mes. *Les Très riches heures du Duc de Berry* (1412-16) de los hermanos Limbourg, un libro de horas que indicaba los rezos que se debían seguir durante el transcurso del día y en las celebraciones de las fiestas, estaba compuesto por 66 pinturas sobre pergamino que escenificaban, ante el fondo de famosos edificios, diversas actividades. El mes de junio está ilustrado por una labor de siega llevada a cabo frente a la Île de la Cité. En el primer plano, se ven dos mujeres que manejan una horca y un rastrillo, y detrás de ellas destacan las figuras inclinadas de los segadores. En la parte del campo ya segada se alinean las gavillas de espigas, que con los árboles que bordean la curva del Sena y dan profundidad a la imagen.

Las labores agrícolas y, entre ellas, con frecuencia, la siega, solían aparecer en las alegorías de las cuatro estaciones del año, pero ese paisaje acompañaba alguna reflexión sobre el orden del mundo que en general versaba sobre temas cristianos o del Antiguo Testamento, y podía incluir imágenes de la antigüedad clásica¹⁶. Por ejemplo, *Las cuatro estaciones* de David Teniers presenta, en *El verano* (1644), a un joven campesino que sostiene una gavilla de trigo. Detrás de él, un hombre empuña una guadaña y una mujer se inclina para amontonar las espigas. Del mismo título es la famosa obra de Nicolas Poussin (1660-1664), donde cada estación está representada por un episodio del Antiguo Testamento¹⁷. *El Verano*, inspirado en el episodio del *Libro de Ruth*, fue elogiado por Kenneth Clark, que lo consideraba animado por «el estado de ánimo de la *Geórgica*»¹⁸. A fines del siglo XVIII aún aparecieron alegorías con sus respectivos personajes y paisajes, pero hay que destacar y diferenciar los cartones de la serie *Las cuatro estaciones* (1876-1877) de Francisco de Goya, uno de los cuales, *El verano* (1787), ilustra la siega. Para esta representación, Goya evitó la iconografía tradicional con una mujer tocada con espigas, y eligió un tema de la vida campesina con numerosas figuras; la recolección de la cosecha y el descanso de los segadores. Al fondo se ve un castillo y las gavillas de trigo¹⁹. Martí i Alsina, mucho más tarde, también fue autor de una *Alegoría de las cuatro estaciones* (ca.1880-1890)²⁰ con cuatro mujeres para cuatro óleos sobre lienzo; una ellas es una pagesa con una gavilla al hombro y una hoz en la mano.

Con la consideración del paisaje como género independiente, empezaron a aparecer algunas escenas rurales, incluyendo algunas sobre la siega. En la pintura flamenca destaca *La siega*, (1565), de Brueghel el viejo, que reúne a unos segadores en pleno trabajo e incluye un grupo de mujeres y hombres que recogen la mies y a unos campesinos tomando un descanso²¹. Se debe recordar la revolución en el género del paisaje llevada a cabo por los pintores holandeses durante los siglos XVI y XVII, que condujo a la aparición de gran variedad de temas y geografías diferentes, que incluían a menudo el ámbito rural²².

Tras la aparición de los «*Propects*» que promovieron la descripción paisajística de las propiedades rurales, interesa señalar en la pintura inglesa del siglo XVIII a Thomas Gainsborough, que reinventó el género de las «piezas de conversación» al

incorporar el paisaje rústico. Su famoso retrato de *Mr. and Mrs. Robert Andrews* (1748-49) no sigue la costumbre de situar a los protagonistas en un jardín, y coloca a la pareja en una granja al borde de un soleado campo de trigo. La obra revela una relación económica y productiva con la tierra; la propiedad no es solo un signo del estatus de Mr Andrews; también representa el trabajo al que ha dedicado su vida²³.

Años después, John Constable fue autor de importantes obras con temas campesinos. Era el hijo de un pequeño industrial rural, propietario de terrenos de cultivo, de tres molinos y un barco de vela en el que transportaba la harina de trigo que se procesaba en sus molinos. Sus cuadros tratan sobre los paisajes de Suffolk: campos de cultivo, casas rústicas, canales cruzados por gabarras, y los campesinos dedicados a sus labores. *The Wheatfield* (1816) representa una escena que muestra a los segadores cortando el trigo, a las mujeres atando las gavillas y recogiendo el sobrante, y que incluye a un niño y a un perro que guardan el almuerzo de los trabajadores²⁴.

La pintura del realismo francés abrió la época de oro del paisajismo rural, y otorgó un gran valor al campesino²⁵. Esa temática cumplía con la premisa central del realismo: la contemporaneidad. El campesino había figurado desde la Edad Media en las páginas de los calendarios y adornado los pórticos de las catedrales. Al llegar el siglo XIX, había aparecido en las novelas de George Sand, en las canciones de los *chansonniers*, y en los lienzos de los pintores costumbristas, pero fue solo tras la revolución de 1848 cuando quedó consagrado como una de las figuras más importantes de la pintura²⁶.

Este personaje representaba la esencia misma del pueblo, pues en esos años, gran parte de la población aún habitaba en el campo, y todavía no había una gran diferencia entre el trabajador rural y el proletario urbano. Millet se dio a conocer cuando su cuadro *Un Vanneur (El aventador)*²⁷ fue exhibido en el Salón de París de 1848 y abrió el camino para presentar al campesino como héroe moderno, observado con precisión y captado en toda la realidad y la dureza de su trabajo. Es el retrato de un hombre joven y vigoroso, de pie, en tres cuartos de perfil, con un pañuelo rojo al cuello que pudiera ser una referencia indirecta a la gran revolución del siglo anterior. El pintor señala el esfuerzo y la inclinación del cuerpo del campesino, que tiene la criba levantada con la rodilla para sacudir el grano, del cual se desprende un polvo que llena el pajar con una atmósfera dorada.

Ésta fue la base de la imagen realista y también de la futura mitificación del campesino en la pintura, lo cual es comprensible, pues si bien éste aún formaba parte de la fuerza trabajadora más numerosa en Europa, la industrialización y la urbanización de los años cincuenta ya habían iniciado la emigración del campo a la ciudad, por lo que se intuía que el campesino y su forma de vida, sus costumbres y tradiciones, pronto cambiarían, o peor aún, desaparecerían. A causa de esos temores, la vida rural siempre evocaba algo poético en la pintura, e inclusive en las obras más duras de Millet, se aludía a la belleza de la naturaleza, lo cual se valoraba en el momento en que un futuro industrial y urbano estaban cambiando al mundo demasiado rapida-

mente: Dos años antes de la revolución de 1848, Michelet había escrito en *Le peuple* que el campesino no solo era el habitante más sano y más fuerte, sino también el más moral, y por ello el más completo de la nación. Consideraba que el campesino parecía haber sido formado de la tierra misma que tan arduamente cultivaba, metáfora que fue usada por Théophile Gautier para elogiar *El sembrador* de Millet, y más tarde repetida por Van Gogh al describir *Los comedores de patatas*. Esta opinión del trabajador del campo persistió, aún a pesar de que ese apego primitivo a la tierra fue el tema de la brutal novela de Zola *La terre* (1887)²⁸.

Los grandes maestros del realismo francés, Courbet y Fromentin, habían mencionado que el enfoque del realismo en la representación pictórica del paisaje había sido la fuerza regeneradora de un nuevo modelo cultural. Comentaron que, aunque Rousseau había popularizado el culto a la naturaleza, ésta aún no había sido totalmente descubierta. Probablemente se referían al hecho de que la apreciación del paisaje rural se definió con el desarrollo de la ciudad moderna que despertó el ansia por conservar algo que estaba desapareciendo. Este deseo, según Julio Caro Baroja, podría relacionarse con «nostalgias poéticas, filosóficas y políticas, sobre épocas imaginadas, en las que los hombres vivían más felices por lo mismo que su vida [era] más natural». Más precisamente, y con algo de escepticismo, Antonio Machado sentenciaba a través de Juan de Mairena: «nuestro amor al campo es una afición al paisaje, a la naturaleza como espectáculo», y concluía que «el campo para el arte moderno [fue] una invención de la ciudad, una creación del tedio urbano»²⁹.

Pintura del paisaje en Cataluña. Ramon Marti i Alsina y el paisaje realista

Durante la primera parte del siglo XIX, la instrucción artística en Barcelona era impartida gratuitamente en una escuela creada en 1775 por la Junta de Comercio, dedicada a la enseñanza del dibujo para el estampado de telas. Tres años después, esa institución dio lugar a la Escuela de Nobles Artes, llamada familiarmente la Llotja, aún dirigida por la Junta de Comercio. En 1850, la orientación cambió al fundarse la Academia Provincial de Bellas Artes de Barcelona, que dependía de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, y el primer curso sobre pintura del paisaje, unido al estudio de la perspectiva, se impartió en 1824-25. En 1896, las dos asignaturas se separaron, y Modesto Urgel asumió la cátedra del paisaje. Esos acontecimientos coincidieron con la consagración de Barcelona como centro artístico de fama internacional, como pudo comprobarse en las tres importantes exposiciones artísticas celebradas a fines del siglo en 1891, 1896 y 1898³⁰.

A mediados del siglo XIX dominaban las teorías idealistas sobre pintura del paisaje, que consideraban que la naturaleza debía expresar «una poética subjetiva de sentimientos y emociones»³¹. Manuel Milà i Fontanals, catedrático de literatura en la Universidad de Barcelona y hermano del pintor Pau Milà i Fontanals, sostenía que

«la expresión de la belleza interior [...] presidía la inspiración artística, y afirmaba que «El arte consiste en ver lo ideal en el seno de lo real, en representar lo ideal con formas tomadas de la naturaleza»³². Esos criterios se siguieron manteniendo como válidos hasta la segunda mitad del siglo XIX.

La nueva consideración del paisaje se inició hacia los años 1860-70. Fue lograda al margen de las instituciones oficiales, y fue debida en gran parte al maestro del realismo, Ramón Martí i Alsina, quien en la Exposición Nacional de Madrid de 1860 había obtenido una segunda medalla con un *Paisaje de Cataluña* calificado de «claramente realista». Sus ideas, impartidas desde su taller, influyeron a sus discípulos, que buscaban algo diferente de las enseñanzas de la Llotja. El pintor apoyó las actividades de la Sociedad para las Exposiciones de Bellas Artes, fundada en 1866, y que celebró exposiciones en Barcelona entre 1868 y 1874 donde expusieron los pintores jóvenes, y despertaron el interés del público por el género del paisaje³³.

La influencia más importante en la obra de Martí i Alsina fue la escuela de Barbizon. Fue formada en Francia por un grupo de artistas entre los que estaban Millet, Daubigny, Díaz de la Peña, Jules Dupré y Constant Troyon, quienes entre 1830 y 1870 se establecieron en el pueblo de Barbizon, cerca del bosque de Fointainebleau. Se caracterizaron por su rechazo de los cánones académicos y por su deseo de alejarse de los temas urbanos de París y de inspirarse en la experiencia directa de la naturaleza. Favorecían el género del paisaje, y en éste también las escenas de la vida rural. Eran plenairistas, es decir, pintaban del natural, lo cual sería crucial para el nacimiento del impresionismo³⁴.

Posiblemente Martí i Alsina conoció la pintura de Barbizon durante sus viajes a Francia. Se supone que estando en París, en 1848, se familiarizó con la obra de Corot, Díaz de la Peña, Dupré y Troyon. Llegó nuevamente a la capital francesa en 1853, y visitó la Exposición Universal de París en 1855³⁵. En su discurso de ingreso a la Real Academia de Bellas Artes de Barcelona de 1859, atacó la estética idealista y defendió el realismo³⁶. Afirmaba que la naturaleza era la principal fuente de inspiración, y que la finalidad del arte debía ser la representación de la verdad visual. Para ello, el artista debía captar los elementos más fugaces y relativos del paisaje: la atmósfera y la luz. Los títulos de sus cuadros muestran ese interés: *Hacia el anochecer*, *Peñas con luz de tarde*, *País de Montjuich después de la tempestad*, *Puesta de sol y venida de un chubasco*, *Campo verde de trigo en tiempo lluvioso*³⁷.

Todavía se tendría que esperar en Cataluña a la plena eclosión del plenairismo, es decir, del propósito de copiar del natural lo que la realidad aparente ofrece, para encontrar una representación fiel de la naturaleza, pero ya varios de los paisajes de Martí i Alsina son apuntes del natural, tomados en los alrededores de Barcelona y Mataró. Se sabe también que, a menudo, incluía notas escritas que especificaban el lugar y la hora del día, los componentes del terreno, los colores y la luz³⁸. Varias obras realizadas entre 1860 y 1872 llevan en su título la identificación del lugar, como *Camino de Granollers* (1866-1872), o los aspectos característicos del terreno, como

su dibujo *Rocas y hierbazal* (1860-1870). Hay que señalar la importancia para la pintura realista de estos dibujos preparatorios, pues eran la primera representación de un lugar físico concreto. El pintor buscaba las cualidades descriptivas de una realidad visual; anotaba, medía y señalaba los elementos del lugar, es decir, ya no inventaba ni trabajaba de memoria en su cuadro.

Aunque Martí y Alsina acudió a varios temas románticos, precipicios, torrentes, vistas de arrecifes y ruinas de majestuosos edificios, no buscaba provocar el sentimiento de asombro asociado a la emotividad romántica, y optaba por otro tipo de terreno a veces conectado con el mundo rural. Por ejemplo, *Atravesando el río al atardecer* (1856) es una composición con unos campesinos, un rebaño de bueyes y un carruaje. Estas figuras interesan más que los restos de un castillo situado en la cumbre de una montaña cuya función es prolongar la vista de la curva en la distancia. La desacralización del tópico romántico de la ruina se ve en *Ruinas del palacio* (1859), que presenta sin sentimentalismo el esqueleto desnudo de la antigua casa de los templarios. La estructura carece de toda ornamentación, y la mirada, dirigida a través de arcos, columnas y galerías, solo impulsa a investigar su construcción tridimensional. En *Paisaje con ruinas* (1858), la atención va hacia unos grupos de campesinos que, portando bultos y fardos y acompañados de un burro de carga, descansan al lado del río.

Los preceptos de la época aconsejaban la inclusión de figuras en los cuadros, pues se creía que era una forma de ganarse a la crítica. Según recomendaba el manual de José de Manjarrés (1874), «No hay duda que adquirirá mayor vida el paisaje desde el momento que se introduzcan en él seres comprometidos en una acción más o menos significativa»³⁹. Sin embargo, para Martí i Alsina estos personajes no son gratuitos. Sus cuadros proporcionan información sobre el mundo visible, y los signos de representación que utiliza son un reconocimiento de la huella del hombre sobre el paisaje. Varias veces acude al tema del camino, como en *El camino* (ca. 1866), con un grupo de campesinos que atraviesan por un sendero un paraje de matorral. *Camino de Granollers* (1866-72) es una vista tomada desde lo alto, con una pareja de campesinos cargados de bultos en su paso por una senda que divide una abrupta pared rocosa de color rojo. Aquí se establece una lectura particular del territorio, en el que se unen los rasgos naturales de la región con los trazos hechos por el hombre. El pintor capta una vegetación rala y espinosa, así como la coloración y textura de las rocas fracturadas para hacer el paso, todo lo cual habla de una naturaleza difícil de vencer e inclusive casi agresiva. Por otra parte, el camino y los que por allí pasan son una marca de la colonización del terreno, el resultado de la labor humana y de su habilidad de transformar el lugar. Revela ciertas metas sociales y es una señal de dirección, tanto para los viajeros como para los habitantes de la región.

Martí i Alsina y la siega

La siega fue un tema importante en la pintura de Barbizon. Charles François Daubigny fue autor de *La siega* (1851), un óleo de grandes dimensiones con una escena de amplio horizonte, bajo un cielo luminoso, lograda a base de pinceladas de colores puros yuxtapuestos que anuncian la paleta de los impresionistas. Este cuadro suscitó gran interés en el Salón de París de 1852, como se ve en el largo comentario que le dedicaron los hermanos Goncourt:

«Una banda de luz rosada atraviesa toda la amplitud del cielo. Las espigas están señaladas a base de pinceladas [y destacan] algunos toques de color azul. [Se ve a] los hombres segando [inclinados y casi] doblados, a las mujeres caminando apresuradas por los senderos y a la gente que recoge las espigas y las lleva a los carros. Toda esta actividad está rodeada por un halo dorado. La siega nunca ha sido mejor interpretada [...] y esta pintura de M. Daubigny es una obra maestra⁴⁰.

Aún más importante fue el famoso cuadro de Millet, *Des glaneuses* (*Las espigadoras*) (1857), que señala el papel de Millet como crítico social contemporáneo al mostrar la dura realidad de la sociedad rural del siglo XIX. El mensaje fue mal



Jean François Millet, *Des glaneuses*, (*Las espigadoras*) (1857), 83.8 cm x 111.8 cm.
Musé d'Orsay, París.

recibido, e inclusive tachado de peligroso, por la burguesía francesa cuando el cuadro se expuso en el Salon de París de 1857. Es una escena donde figuran tres campesinas penosamente inclinadas para recoger las espigas de trigo que quedan por tierra después de la siega. Están separadas de los otros trabajadores que se ven en la distancia, y están alejadas de la rica cosecha ya apilada en los carros como si fuera premio al trabajo que ha concedido la naturaleza⁴¹.

Varios artistas conocieron y posiblemente se inspiraron en esa pintura. Entre ellos Jules Breton, *Le Rappel des glaneuses* (1859), Léon Augustin l'Hermitte, *La moisson* (1874), *Les moissonneurs*, (1889), *Les glanneuses*, (1887), Lawrence Alma Tadmema, *94 Degrees in the shade* (1876). *Harvest Scene* (ca. 1873) del norteamericano Winslow Homer y *Harvest time*, (1880) de George Fuller, aclamado como «*The Millet of America*», *La moisson* (1887) y *Le Temps de Moisson* (1889) de Jules Dupré, y el famoso cuadro de Vincent Van Gogh *La sieste* (1889), inspirado directamente en un cuadro de Millet⁴².

Martí i Alsina pintó varias versiones de la siega, entre ellas *Los chopos, siega del trigo* (1878), un óleo sobre tela (39.5 x 89 cm)⁴³. El cuadro está estructurado en bandas horizontales. En la parte inferior y frente al espectador se ve una parte del campo que ya ha sido segado. Más arriba, una franja más amplia está formada por las espigas



Van Gogh, *The Sower* 1888, 32.5 x40.3 cm. Van Gogh Museum, amsterdam
<https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0029V196>

aún por recoger. El pintor trabaja con gran riqueza esta materia en un suave tono dorado, dando densidad a los tallos de las espigas, y formando con breves pinceladas más claras a las espiguillas que las coronan. Como telón de fondo y enmarcando todo lo ancho del cultivo, una frondosa cortina de árboles de diversas alturas con meticuloso dibujo del follaje y muy variados matices de verde contrastan con la horizontalidad del campo. Las ramas de los árboles más altos llegan hasta el cielo, que deja asomar algunos espacios azules entre nubes blancas y redondeadas que dan la sensación de movimiento y encuentran su diálogo en la cosecha de trigo. Todo en este plano se fusiona con la luz, la brisa y la frescura, lo cual, unido al suave colorido de las espigas, da una gran luminosidad al paisaje.

Por el lado izquierdo, la composición está limitada por una colina rocosa de color rojizo cubierta de vegetación y cruzada por un pequeño camino en diagonal que se pierde en la distancia. En la parte central del cuadro aparece, a la izquierda, un campesino junto a unos montones de espigas apiladas y al frente dos pequeñas figuras de mujeres; una lleva en sus brazos un haz de espigas, y la otra, encorvada, recoge algunas que han quedado por tierra. Muy a distancia se perciben otras figuras que participan en el trabajo.



Ramon Martí Alsina (1826-1894). *Las albadas*. también llamado *Los chopos*. Siega del trigo. 1878. Óleo sobre tela. 39.5 x 89 cm. Colección Sala. Museo de Montserrat. Puede verse en la web <https://www.pinterest.com/pin/ramon-mart-alsina-18261894-las-albadas-la-siega-del-trigo-1878-leo-sobre-tela-359-x-89-cm-coleccin-s--95138610858353023/>

Otro cuadro del mismo tema, pero de dimensiones un poco mayores, *La siega* (1881) (col. particular) (90x143 cm.)⁴⁴, es una amplia vista en formato apaisado que presenta un campo de trigo en parte segado. Como el cuadro anterior, está también dividido en bandas horizontales de diferentes colores que aumentan el campo visual y la sensación de profundidad. Abajo, en la parte ya segada se ven los restos de la cosecha sobre la tierra; pajas y tallos pintados a base de pequeños trazos de color pardo. En la banda del centro, las espigas maduras forman un panel dorado y aquí, como parte integrante del paisaje, el pintor incluye a un grupo de hombres y mujeres ocupados con la cosecha. Las pequeñas figuras, conseguidas mediante pinceladas sueltas de color, son esenciales en el cuadro, pues además de interés figurativo dotan desentido a la composición. Indican cómo se ha desarrollado la tarea en sus diversas fases e, inclusive, su tamaño minúsculo subraya la enorme extensión del campo y el duro trabajo que deben emprender. Estos personajes forman una línea que se despliega en la parte central y recorre horizontalmente casi toda la extensión del sembrado. Unos segadores, con la hoz en la mano, están vueltos hacia el trigo que aún hay que cortar. Otros, vistos de perfil, llevan algunas espigas al hombro. Uno de ellos se dirige hacia un espacio en el flanco izquierdo, donde hay varios montones de gavillas. Como en



Joaquim Vayreda i Vila, *La siega* ca.1881, óleo, 53.879.7 cm.MNAC en el catalogo de MNAC No. 2656 catalogado como *La sega* p. 1028.

el cuadro anterior, el pintor llama la atención a la presencia de dos aldeanas colocadas en el frente, directamente ante el observador. Una de ellas lleva unas espigas en los brazos, y otra más cercana se ha inclinado para recoger algunas espigas olvidadas en el terreno. Este personaje, repetido en ambos cuadros pudiera ser alguna cita al famoso *Des glanneuses* de Millet aunque restándole dureza.

La forma apaisada del cuadro abarca horizontalmente la gran amplitud del sembrado, y el punto de fuga, con proyecciones reales o imaginarias, conduce hasta la distancia, donde en medio del sembrado parece haber un carro y posiblemente otro trabajador, pero tan lejanos que pierden nitidez y contornos. El campo está limitado en el lado izquierdo por una colina rocosa, sobre la cual se distingue una construcción que podría ser un granero. Casi en el centro del cuadro, el pintor ha colocado una arboleda en varios tonos de verde que dirige la mirada hacia el cielo cubierto de celajes grises, pero suavizado por reflejos plateados que lo convierten en una fuente de luz. El clima es soleado, pero no se percibe un calor agobiante; los nubarrones que se extienden en el cielo indican la proximidad de la lluvia.

La minuciosidad realista de estos cuadros tiene un propósito que no es solo para demostrar habilidad descriptiva o imitativa. El pintor elige un punto de vista concreto desde el cual contempla un fragmento determinando del paisaje con ciertas cualidades que le han interesado y que se refieren a formas, colores, iluminación, y ha seleccionado la hora del día y la estación del año. Entiende los elementos naturales y geológicos; la topografía del terreno y la constitución de la tierra, la naturaleza de los árboles, el color y apariencia meteorológica del cielo y las nubes, y su deseo, más que mostrar su habilidad, es señalar, a través de todos esos detalles, que la naturaleza es digna de ser captada y reproducida por medio de una mirada estética.

El cuadro también puede completarse con una lectura que lleva a ciertas conclusiones. Inscrito en el paisaje hay un sistema de valores y una exaltación de la tierra catalana. Muestra que el campo ha sido prácticamente cortado en un terreno rocoso y que se necesita un cierto número de jornaleros para llevar a cabo el trabajo. La escena deja ver algo de la manera tradicional de organizar la siega, emprendiéndola por partes, recogiendo las espigas y agrupándolas en gavillas a medida que se cortan, y se presenta como una actividad continua y simultánea. La casa o granero que se ve a lo lejos alude al buen manejo agrícola. Es un trabajo duro, pero la naturaleza es pródiga y responde con una feraz cosecha. No es solo una escena eficiente, sino también feliz y una celebración de la economía rural y de la región.

Joaquim Vayreda

Joaquim Vayreda continuó la renovación realista del paisajismo en la pintura catalana. Había sido discípulo de Martí i Alsina, y concordaba con él sobre la consideración de la naturaleza como fuente primordial de inspiración⁴⁵. Sin embargo,

difería del positivismo de su maestro. Partiendo de un punto de vista espiritual y cristiano, pensaba que la naturaleza era un reflejo del esplendor divino, y que el pintor podía «sentir y expresar las armonías del gran concierto que creó Dios. Esa premisa alentaba su defensa del realismo; pues todo, aún lo que «nos molesta y nos repugna» es bello y foma parte «del gran concierto universal, destello de la divinidad y de la armonía infinita»⁴⁶.

Tanto o más que su maestro, Vayreda era plenairista y sostenía que la pintura del paisaje debía basarse en el cuidadoso estudio del natural, por lo que otorgaba a todos los detalles minucioso cuidado⁴⁷. Miquel i Badia comentaba que, en sus cuadros, «la impresión de lo natural daba al agua perfecta transparencia», y frescor «en la hierba y en los árboles»⁴⁸. Daba gran atención a los fenómenos atmosféricos, y por ello los críticos notaron la forma en que captaba la temporalidad e, inclusive, la instantaneidad, por lo cual era calificado como pre o impresionista⁴⁹. Su técnica abocetada, y su intento de reproducir la atmósfera y la luz, le valieron el aprecio de los jóvenes modernistas como Rusiñol, quien opinaba que Vayreda «interpreta y no copiaba servilmente la naturaleza [...] no contaba las hojas; aunque de ellas contaba las sensaciones íntimas». Era «un arte de esencia de bosque de olor a tierra, de luz vívida; un arte casi impresionista», y concluía que con él «por primera vez presentíamos el arte de Corot, el arte de Daubigny»⁵⁰.

Vayreda provenía de una familia conservadora, propietarios de tierras en la región⁵¹. Como su familia, se alineaba con el catalanismo conservador y trabajó activamente en varias causas y movimientos catalanistas. El regionalismo estaba en la base del Centre Catalanista d'Olot, que él presidía, y de la fundación de *L'Olotí*, órgano difusor del programa regionalista. Durante la guerra carlista emigró a Francia; se instaló en Sète en 1873, y desde allí ayudaba financieramente al ejército carlista. Al finalizar el conflicto volvió a España, y en la década siguiente realizó algunas de sus más conocidas obras.

Interesa señalar su labor como fundador de la Escuela de Olot. Después de su aprendizaje con Martí i Alsina, volvió a su región y fundó el Centro Artístico-Cultural. Poco después, él y Josep Berga i Boix crearon la escuela de Olot, formada por un grupo de artistas plenairistas inspirados por el paisaje de la Garrotxa. La pintura del grupo se apartaba de las corrientes generales, y era, según juicio de Raimon Casellas, de «un olotismo impresionista». Una de las influencias filosóficas y artísticas del grupo fue la de Josep Torras i Bages, que impulsaba una modernización del arte, pero supeditándolo a la moral, premisa fundamental del Cercle Artístic⁵². El grupo favorecía los intereses locales, lo cual era concurrente con su actividad a favor del fomento del arte, de la literatura y de toda manifestación cultural, puesto que todo ello era considerado también como instrumento didáctico y propagandístico. «Patria, Fe i Amor» fue el lema del Primer Certamen Literari d'Olot en 1890, donde dominaron los temas relacionados con la ideología del catalanismo regionalista y conservador⁵³.

Vayreda había empezado desde muy joven a destacar en las exposiciones; participó en 1866 en la de Objetos de Arte, desde 1868 en las de la Sociedad para las Exposiciones de Bellas Artes de Barcelona, y en 1871 en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid. Pero fue sobre todo importante la del Salón de la Academia en París: pues en su viaje a la capital francesa pudo conocer las obras de los artistas que lo orientarían. Él mismo reconocía que «me sirvió mi estancia en París para estudiar la escuela francesa moderna, principalmente sus paisajistas; y allí se acabaron de fijar mis convicciones artísticas, abandonando varias preocupaciones que aún conservaba»⁵⁴. Benet analiza cómo el joven pintor quedó fascinado por «el naturalismo rústico de la escuela de Barbizon», y que Theodore Rousseau y Daubigny le enseñaron a estimar la totalidad del paisaje. Explica que, así como ellos veían a Barbizon, él pensaba que en Olot la naturaleza era «un jardín inteligente pero sin artificio». Por supuesto, también le impresionó «el rústico Millet con sus campesinos y pastores», y Corot le enseñó a valorar los árboles, «los rayos de sol que atraviesan la densidad de la atmósfera y permiten ver el camino que se pierde en el bosque»⁵⁵. Por ello, el crítico resume que el conjunto de su obra debe interpretarse como la manifestación «*del 'flaire' més instintiu de l'essència del catalanisme formulat amb una estètica europeïzant*»⁵⁶.

Por su parte, Trenc Ballester encuentra algo del bucolismo cristiano de Millet en los cuadros de Vayreda de ambiente melancólico que datan de los años 1871 y 1878, como *Recança* (1876), *Recuerdo triste* (1875), *El campesino* (1871-76), *Contraluz con hilandera y Niña y rebaño* (1877), donde muestra la dura vida del campesino. En cambio hay huellas del plácido mundo bucólico de Rosa Bonheur, Jules Breton y Constant Troyon en algunos óleos de grandes dimensiones como *El verano* (1877), *Prados de Verntallat* (1878) y *Salida del rebaño* (1880)⁵⁷. Concluye que, al igual que en esos pintores franceses, había una idealización que escondía la verdadera situación de un campesinado que en ese momento empezaba a destacar como fuerza social⁵⁸, que la escuela de Olot recreaba «su propia realidad para contrarrestar las transformaciones inevitables», y que el resultado era «una imagen ideal que se ofrece como real y modelo para edificar, a su semejanza, una Cataluña que se estaba construyendo»⁵⁹.

Concluye Trenc Ballester que tanto Martí i Alsina como Vayreda fueron esenciales en la modernización de la pintura del paisaje en Cataluña. Cree que a partir de los años sesenta, a través de la influencia de la cultura francesa y la adopción del realismo, la modernidad entró en el paisajismo catalán. Afirma que Martí i Alsina tuvo un papel similar al de Courbet en Francia, y que con la influencia de la pintura moderna francesa (Corot, la escuela de Barbizon, Millet, Troyon, Rosa Bonheur, Daubigny) en Vayreda la pintura catalana salió del provincialismo hacia al comopolitismo y la modernidad⁶⁰. Sin embargo, hay que considerar asimismo la opinión de Francesc Fontbona, que valora el impacto que tuvo la pintura francesa moderna en el joven pintor, pero cree que lo esencial en su obra fue el redescubrimiento que hizo

de su propia región. Explica que hacia los años 60, cuando Vayreda llegó a Barcelona, los pintores apenas habían iniciado su intento de tratar de captar de manera real la naturaleza, pero ese paisaje, lejano de la gran ciudad, les era ajeno, mientras que para Vayreda era la realidad de su vida diaria. Tras sus viajes a Barcelona y a Francia, armado con nuevos útiles técnicos y artísticos, redescubrió y captó en sus cuadros, de manera más verdadera y más lograda técnicamente, la campiña verde y fresca de Olot⁶¹.

Entre los paisajes de Vayreda hay dos escenas de la siega del trigo. *La Siega* (ca.1881) (53.8x 79.7 cm.)⁶² es una visión del trabajo rural en una naturaleza fértil, clara y sosegada. Todo el lado izquierdo del cuadro está dedicado al sembrado de trigo que se extiende y conduce la mirada en perspectiva hasta el fondo. El cielo, algo nublado en tonos grises y azules pálidos, baña la escena con una luz clara. Todos los elementos están tratados con gran minucia, lo cual se nota desde el primer plano donde despuntan, entre la paja, algunas amapolas rojas. Asimismo, hay que notar la finura de las pinceladas en las esbeltas espigas doradas, coronadas por espiguillas más claras que aletean en el aire. El paisaje está animado por una campesina de pie que se inclina para cortar las espigas. A la derecha, una pequeña vereda y una hilera de árboles conduce hacia la distancia donde se alinean varias hacinas de trigo.

El otro paisaje, *La siega* (ca.1880)⁶³ (70 x 120 cm.), es en esencia la misma escena, pero esta vez queda animada por tres mujeres que trabajan en la cosecha. La más cercana al espectador lleva lo que parece ser una hoz en la mano, y se inclina para cortar las espigas. Atrás otra mujer se ocupa en una tarea similar, y, entre ambas, otra segadora ata un haz de mieses.

Ambos cuadros presentan el trabajo de la mujer campesina, y pueden también aludir a la famosa obra de Millet, *Des glanmeuses* (1857) que Vayreda seguramente conoció. Sin embargo, tienen un sentido muy diferente. Estas mujeres expresan un mensaje sobre su trabajo, pero no viven de la caridad como las *glaneuses*, pues no se las ve recogiendo el sobrante, sino participando en la cosecha. Ellas han colaborado, recogido y atado las gavillas que se ven a su alrededor. En la obra de Millet todo el protagonismo se otorga a las tres campesinas del primer plano, que muy penosamente inclinadas recogen las espigas que han quedado por tierra⁶⁴. En los cuadros de Vayreda se da la mayor importancia al paisaje, y la labor tiene una sensación de atemporalidad, de estar fuera del curso del tiempo. Estas siegas aluden a valores trascendentes que van más allá de la experiencia inmediata. Es obvia la inspiración de Virgilio y de la Biblia, pues se intuye una validez casi religiosa en la faena y una belleza moral en el trabajo. Estas sugerencias se ven confirmadas en el vasto panorama del trigo maduro que se extiende en una curva diagonal, reforzada por una hilera de árboles, que se prolonga en un continuum más allá de los límites de la tela. El campo de espigas ordena y une todos los detalles de la pintura, tanto los del primer plano como los de la lejanía, donde se ven alineadas varias hacinas que confirman que la naturaleza ha recompensado la dura labor del campesino.

Booz i Ruth (ca. 1888)⁶⁵ es una versión que Vayreda hizo de la escena bíblica del *Libro de Ruth* sobre la costumbre caritativa que permitía que los pobres y desheredados aprovecharan el sobrante de la siega. Aunque el pintor no quedó satisfecho con este cuadro y lo retiró de la Exposición Universal de Barcelona de 1888, es interesante por ser, nuevamente, tan diferente de *Des glaneuses* de Millet. Vayreda no muestra a la campesina penosamente doblada para recoger el sobrante. Por el contrario, presenta a la mohaibita Ruth llevando en sus brazos un grueso manojó de espigas⁶⁶. Va acompañada por el dueño de las tierras, Booz, y ambos van atravesando el campo de trigo.

Dionís Baixeras

Dionís Baixeras estudió en la Llotja y tuvo como maestros a Martí i Alsina, Antonio Caba, Claudi Lorenzale y Lluís Rigalt. Tras finalizar sus clases solía reunirse con un grupo de artistas e intelectuales en la librería Verdaguer, y concurría frecuentemente al Ateneo⁶⁷. De esta manera se relacionó con los pintores catalanes y se familiarizó con la obra de la escuela francesa de Barbizon, y especialmente con Millet, Bastien Lepage y Pascal Dagnan-Bouveret. Cultivaba la pintura del natural, basada en el verismo y en un minucioso estudio de todos los pormenores del paisaje. En 1886 viajó a París donde admiró las obras francesas y quedó tan entusiasmado con aquel realismo, «que ya no habría de abandonarle durante toda su vida»⁶⁸.

Baixeras era un hombre muy creyente; en 1881 fue fundador del Cercle Artistic de Sant Lluc, que deseaba restablecer un arte naturalista y equilibrado de inspiración cristiana⁶⁹. Seguía las doctrinas estéticas del fundador del Cercle, Josep Torras i Bages, futuro Obispo de Vic, de acuerdo con ellas, concluía en su artículo «La moral en las artes plásticas», de 1928, que «por encima de todo debe perseguirse aquella belleza original que Dios, el artista supremo, ha conferido a las cosas»⁷⁰. Fue un artista muy prolífico y participó en varios proyectos. A los 20 años se encargó de los óleos del paraninfo de la Universidad de Barcelona, e intervino en obras artísticas públicas y religiosas. Colaboró con Vancells en la decoración del Camarino de la Virgen de Montserrat, de la iglesia del Santuario y el camino de la cueva del Monasterio de Montserrat, del Seminario de Barcelona (1904) (destruida en la Guerra Civil), y en la cúpula del salón de Sant Jordi del Palacio de la Generalitat de Catalunya con una composición que plasmaba «*L'espiritualitat catalana en relació amb Deu i la patria*» (1928). Tuvo una brillante carrera como pintor y participó en exposiciones de carácter colectivo. Entre ellas, la Exposición Internacional de Barcelona de 1888, donde obtuvo medalla de oro, y varias veces en las del Salón de París: 1886, 1887, 1888, 1889, 1891 y 1892. Fue autor de dibujos al carbón de vistas urbanas de Barcelona (1908), emprendidos para un concurso convocado por el Ayuntamiento de Barcelona para conservar en material gráfico el aspecto de calles y edificios que pronto serían derribados por la apertura de la Vía Layetana⁷¹.

Este artista, aristócrata y solitario, nació y murió en Barcelona (1862- 1943), pero confesaba que su pintura y su amor por la naturaleza lo habían convertido «en un verdadero excursionista». «Como un cazador cargado con mis colores y pinceles, he recorrido nuestra costa y nuestro Pirineo en busca de un celaje o de la viveza de una hora»⁷². Durante toda su vida sostuvo la idea de que la vuelta al campo no solo era motivo de inspiración artística, sino también de salud física y moral. Explicaba, que para quienes estaban obligados a vivir en la ciudad, no había «goce más puro, expansión más saludable para el cuerpo y para el espíritu fatigado por las cotidianas preocupaciones de la lucha por la vida» que una salida al campo, que «además de dilatar los pulmones con la respiración de aire puro y bien oxigenado comunica al espíritu una placidez indecible, un goce comparable sólo a la fruición causada por la contemplación de las obras maestras del arte». Pensaba que en el campo, el hombre se encontraba en pleno contacto con la naturaleza, «donde disfruta de las emociones estéticas y poemáticas en las mismas fuentes primarias de todo arte y de toda poesía»⁷³. En sus recorridos por el campo, descubrió un corpus de arte campesino: «en la mayor parte de los pueblos de tradiciones agrícolas, se ha venido formando [...] un arte rural simple, ingenuo, característico de cada pueblo, que viene a ser una traducción a la realidad del alegre carácter de los que constantemente viven rodeados de las visiones interesantes y de los espectáculos magníficos que en la naturaleza se disfrutan»⁷⁴. Baixeras sostenía que la renovación de la pintura se encontraría en el retorno a la vida sencilla de campesinos, pescadores y pastores que, además de ser felices, expresaban inconscientemente un sentimiento estético en sus formas de vida y de trabajo. Su artículo «Arte rural» trata sobre la arquitectura de masías y casas de labranza, y explica la adaptación de esa arquitectura a los diversos climas y comarcas de Cataluña. Incluye comentarios y abundantes dibujos de las casas, lugares, y herramientas de trabajo.

Entre las múltiples y diversas obras, el mayor interés de Baixeras fue la pintura realista de paisajes y marinas animados con las figuras de campesinos, marinos y pescadores colocados en primer término, realizados con gran verismo y algo de nostalgia. Siempre permaneció fiel a su arte dulcificado y alejado del dolor. Los protagonistas de sus paisajes, rodeados por un «halo blanquecino que comunica vibración en sus contornos», eran una especie de «ejemplo para los hombres de la corrompida civilización industrial»⁷⁵. Colaboró muchas veces en exposiciones. Había estado exponiendo en el Salón de París con cuadros de temas marinos, hasta que en 1888 presentó un cuadro de tema rural titulado *En Haute Catalogne* o *En la Alta Cataluña*, y un año después *Derniers rayons: Vallée de Camprodon (Haute Catalogne)*, que él denominó *Heneadoras* y al otras veces se refirió como *Herbejant* (1887-88), relacionado con la siega del heno. Presenta un campo soleado y, en él, dos mujeres con rastrillos están recogiendo la cosecha y formando montones con el heno recién cortado. Esta obra tuvo mucho éxito, fue expuesta también en Gante, en 1890 en el Salón de Munich, y en 1891 en la Exposición Jubilar de Viena⁷⁶.



Dionís Baixeras Verdagué, *Herbejant* 1887-88. Óleo sobre tela, 115x211, col. particular.
Está en la pag. 46 del libro de Esther Alsina Galofre *Dionís Baixeras 1862-1943*.
Fundación Iluro 2021 p. 46.

El conocimiento que tenía Baixeras de toda la región catalana fue reconocido por la crítica, que llegó a considerar que sería el representante ideal de una escuela de pintura catalana. Alfredo Opisso pensaba que sus obras eran «un reflejo de su país», que era un artista que sentía «todo lo de su tierra como propio», con «ternura filial», y que esta era la manera de lograr «un arte nacional, o regional, o territorial»⁷⁷. Otros descubrían «sabor a tierra» en sus cuadros⁷⁸, y los escritores naturalistas encontraban en su arte «un verdadero reflejo de su país y de su tiempo»⁷⁹. Algunos alababan su realismo, como la «verdad» que se veía en sus obras. Era conocido por la meticulosidad en los detalles, que captaba perfectamente; «desde lo más importante, hasta el más insignificante accesorio, lo mismo en las figuras, que en los objetos, que en el color, que en el ambiente, que en el claroscuro, que en las actitudes o que en los celajes». También era reconocido como uno de los pintores más «ricamente documentados que pueda haber». Cada cuadro suponía «una preparación concienzudísima, largos estudios preliminares incansables cuidados durante la ejecución, minuciosas comprobaciones y cotejos después de terminado y antes de ser expuesto»⁸⁰.

La crítica apreciaba su pintura del natural, y sus investigaciones como trabajo de campo en el paisaje catalán. En sus recorridos recogía apuntes de sus sitios predi-

lectos: «la barraca del pastor, la vacada, el rebaño, los celajes, el torrente, la armazón de las montañas, los peñascales, la flor, el árbol». Estudiaba todos los elementos, en todas las estaciones y a todas horas: las nubes en todas sus formas y matices, la atmósfera, serena o brumosa, las viviendas, en verano y en invierno, y hacía «un cúmulo de apuntes [...] compilando una riqueza inagotable de documentos de irrecusable autenticidad». Todo ello revalidaba su obra como plenairista: «Nadie dirá que tal crepúsculo o tal efecto de niebla esté pintado al taller». «El señor Baixeras no pinta en el taller, sino al aire libre, y a una hora inadecuada; al amanecer, si la hora del cuadro es el amanecer, a la luz del crepúsculo vespertino, si en tales momentos está representando la tarde»⁸¹.

En sus exploraciones de toda la región catalana, llegaba a conocer a los protagonistas de sus cuadros; conocía sus casas y sus costumbres, y sus rostros eran un trasunto del natural, «pues todo, actitudes, expresiones, lugar, luz, color, todo está tomado de la verdad pura y exacta». Por ello, se había declarado que Baixeras pertenecía a un selecto núcleo de artistas catalanes que constituía «una parte de nuestro patrimonio intelectual» y que tenía un gran valor nacional y patriótico. Esos artistas

afirman a cada momento la existencia de la patria catalana; ellos dan ejemplo cada día de que tenemos un arte propio, con elementos propios, sus obras son personales en todo punto desde la concepción hasta la última pincelada, y como fiel expresión de lo nuestro hacen que lo nuestro se quiera más aún. [...] Mirando los cuadros del Sr. Baixeras, ve cualquiera a la Cataluña de verdad, sincera y magníficamente exteriorizada, tal como es en los refugios de su alma; en las encumbradas cimas pirenaicas, donde anida su espíritu y en las risueñas costas mediterráneas, donde tiene puesto el pie para lanzarse a la inmensidad; la Montaña y el Mar, confines dignos de su grandeza⁸².

Un interesante cuadro de Baixeras, *Después de la trilla* (también llamado *Segadoras*)⁸³, es una escena en la era con dos mujeres en el primer plano, armadas de hocas y rastrillas con las que están removiendo las espigas recién cosechadas. Es de tema similar *Els segadors* (ca. 1890)⁸⁴, de formato apaisado (150x50), con un vasto campo horizontal de trigo en cuyo centro se yerguen las figuras verticales de tres jóvenes y robustos segadores esmeradamente pintados, con gran detalle en sus rostros y cuerpos. Baixeras quiere mostrar en ellos la postura y los movimientos atléticos que el cuerpo adopta en la dura labor de segar, así como la posición de la cabeza, los brazos, las piernas y las guadañas. Los tres se despliegan en una línea ligeramente diagonal; al frente, uno de ellos, completamente inclinado, con la hoz la mano, está a punto de iniciar el corte. Lo sigue otro segador erecto, en una pose casi estatuaria. Sostiene en una mano una piedra que utilizará para afilar la cuchilla de la enorme guadaña que apoya en el otro brazo. El tercero, casi de espaldas, y un poco más alejado, deja ver desde otro ángulo cómo corta los tallos. Frente a ellos, se ven por tierra las gavillas

de trigo que son fruto de su trabajo. Su ropa aseada están minuciosamente pintada; dos de ellos llevan una barretina roja en la cabeza y el tercero un sombrero que lo protege del sol, aunque la siega no se lleva a cabo bajo un sol ardiente; el cuadro capta un clima agradable y fresco, y el suave viento es visible en el sutil movimiento de las espigas. La luz tibia de la tarde unifica la tonalidad cromática de la composición; el campo se extiende en la distancia, limitado, a lo lejos, por una colina que se funde con los colores opalinos del cielo.

Catalanismo y el campesino

En su retrato de la vida en el campo y del trabajo rural, estos tres pintores presentan un mensaje basado en los valores heredados de la Renaixença. Este movimiento cultural regionalista/nacionalista que entre las décadas de 1830-1840 exaltaba la lengua y las raíces culturales catalanas⁸⁵ tuvo gran repercusión no solo cultural sino también ideológica y política, y fue esencial para puntualizar durante la segunda mitad del siglo XIX las bases del pensamiento catalanista⁸⁶.

La personalidad diferenciadora de la región y la conceptualización de la nacionalidad catalana era a menudo definida a través de ciertos símbolos relacionados con la lengua, la cultura y la historia⁸⁷. Hay que señalar también la importancia de la consideración del *Volkgeist*; interpretado ya sea como alma colectiva, espíritu o carácter nacional o espíritu del pueblo. Como tal, fue esencial para la definición del catalanismo, y como consecuencia también lo fueron el territorio y el paisaje donde tomaba forma. Joan Maragall opinaba que «El alma de un pueblo es el alma universal que brota a través de su suelo»⁸⁸. Poco después, Prat de la Riba agregaba: la nacionalidad es un *Volkgeist*, un espíritu nacional social o público que «no existiría, no se hubiera formado, si la estructura o la situación del territorio no hubiera sometido a su población a las mismas influencias, si una promiscuidad de las razas no hubiera engendrado ciertos tipos físicos medios [...] si la unidad de la lengua no hubiese vaciado en un molde único el pensamiento nacional»⁸⁹. Exaltaba al campesino «La tierra es el nombre de la patria, la tierra catalana es la patria catalana: todas las generaciones lo han consagrado. [...] es la tierra viva de las generaciones que son la ubre nunca seca que nutrirá a las generaciones venideras como ha nutrido a las pasadas». El espíritu catalán, a través de las desgracias y catástrofes, siempre había esperado oculto «en las clases rurales a que volviese el tiempo de germinar, crecer, florecer y medrar ufano. Las gentes apegadas a la tierra por tradición, por amor, por necesidad de vivir, vinieron a ser el claustro materno donde el espíritu catalán fue a refugiarse, donde sintió el primer impulso de germinar y crecer»⁹⁰.

La Renaixença que reivindicaba la tradición, y más aún la tradición popular, viva en el mundo campesino, animó el movimiento neoprimativista y neopopularista de fin de siglo de muy diversas maneras; desde los estudios arcaizantes sobre el

material folklórico como los llevados a cabo por Mariano Aguiló y Manuel Milà y Fontanals hasta el ruralismo de algunas obras de Guimerà como *Terra baixa* (1896) y *La festa del blat* (1897)⁹¹. Ésta fue también la inspiración para la formación de organizaciones corales; como la de José Anselmo Clavé, de un popularismo rural y progresista, y el Orfeo català, formado en 1891 y dirigido por Lluís Millet y Amadeu Vives, cuyo repertorio promovía la divulgación del cancionero tradicional, para lo cual fueron esenciales los trabajos de los investigadores que proporcionaron a los compositores el rico legado popular. Hay que subrayar sobre todo el gran desarrollo del excursionismo en el fin de siglo, alentado por organizaciones como la Associació Catalanista d'Excursions Científicas fundado en 1876, la Associació d'Excursions Catalana y el Centre Excursionista de Catalunya.

El excursionismo no era solo una actividad deportiva. El propósito, directamente relacionado con el paisaje, era la exploración del país y con ello el descubrimiento de la identidad catalana. Su desarrollo coincidió con los principios de la geografía catalana moderna, entre los cuales estaba «la indagación sobre los orígenes, la investigación de la personalidad y la necesidad de establecer un inventario general del país»⁹². Se planteaba «como una especie de ritual patriótico» basado en «recorrer, conocer y querer la propia tierra, la propia patria». En 1904, Joan Maragall, socio del Centro Excursionista de Cataluña, resumía:

Porque nuestro excursionismo no es un deporte, no es un recreo, no es un estudio, [...] y no es tampoco un amor abstracto a la naturaleza, sino a nuestra naturaleza; [...] nuestro amor a la naturaleza vive en el amor a la naturaleza catalana; Cataluña es para nosotros compendio del mundo, y nuestro amor universal en ella es donde más eficazmente se ejercita. Por eso podemos decir, con la cabeza bien alta, que el alma de nuestro excursionismo es el amor a Cataluña⁹³.

El excursionismo se difundió extraordinariamente, inspiró conferencias, cursos, asambleas, certámenes, publicaciones, exposiciones, estudios meteorológicos y la formación de museos y bibliotecas. Como hemos señalado, Baixeras aplaudía las colecciones de fotografías y otros materiales gráficos conseguidos por el *Centro Excursionista de Cataluña* por su intento de ir formando un inventario que se debía utilizar en las escuelas de arte.

De la montaña al Mediterráneo

La montaña tuvo un papel de gran importancia en la consideración del territorio catalán. En cierta forma, ello confluía con la sensibilidad que se extendió en Europa desde fines del siglo XVIII a raíz de las exploraciones en los Alpes⁹⁴. En la montaña se encontraba una belleza caótica, mítica, opuesta al racionalismo cientí-

fico y más poderosa que «lo bello»: «aquello bien formado y placentero». Alentaba el sentimiento de lo sublime definido por Edmund Burke en su *Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757) como algo oscuro, turbador, infinito, irracional, atormentado..., «aquello que tiene el poder de destruirnos»; y que «podía incluso provocar terror»⁹⁵. Concluía Burke que lo sublime era una sensación a la vez estética y metafísica, y por ello superior a la producida por la belleza, porque sólo lo sublime, a través de los objetos terribles, tiene la aptitud de despertar en el individuo «la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir»⁹⁶.

Sin embargo, en Cataluña no se trató solamente de una valoración estética, pues la montaña fue considerada como clave del paisaje esencial del catalanismo; los orígenes de la nación se buscaron en los Pirineos y se consagró a Montserrat como uno de los símbolos de la patria⁹⁷. No se trataba solo de un punto geográfico definido, sino también la base de un sistema ideológico. En 1841 Jaume Balmés había publicado en el *Album Pintoresco* de Barcelona su artículo «El catalán montañés», exaltando la forma de vida y carácter de los habitantes de la montaña⁹⁸. Años después, Marià Vayreda hermano del pintor, publicaba su novela *Sanch nova* (1900) subtitulada «*novela muntanyesa*», que tomaba lugar en la montaña de la Garrotxa, y cuyo mensaje proponía la regeneración de Cataluña y de España, a través de una inyección de la sangre nueva que viene de la tradición. La obra fue aclamada como la «novela nacional de Catalunya, “un verdadero símbolo de la Cataluña que renace”, y, significativamente, el crítico de *La Renaixença* Moliné i Brasés destacaba en su reseña uno de los episodios que “*més possibilitats oferia a la galavnització del sentiment catalanista*”. Se trata de una escena de la siega, que forma parte del capítulo titulado “Rufagades”. Según el crítico, era un canto a la fuerza, a la energía, a la valentía, la juventud, al sentimiento unitario», y era un homenaje a la recientemente recuperada canción *Els segadors* como himno de Cataluña:

L'escriptor hi deixa consignat un quadro d'un relleu admirable y'l novelista mateix nos demostra com travallen los homes superiors en son laborator, entremetj del poble, com rendeixen y ull-prenen á la massa'ls essers superiors animats d'un ideal. Aquell plany dels segadors històrics cantat de nit per segadors veritables, marcant lo ritme ab eynas no menos veritables y tallantas, la rescobla amenassadora y tétrica acompanyant al narrador que va psalmodiant la passió y mort de la Patria, son d'un tràgich esgarriós y bellíssim⁹⁹.

El mismo autor, consciente de la propaganda implicada en su reseña y de la posibilidad de que no todos aceptaran su interpretación de «Els segadors», incluía una justificación al pie de la página¹⁰⁰.

De esta manera, no fue casual que aparecieran varios periódicos con títulos como *El Montañés*, *el Eco de la Montaña*, *La Crónica Montañesa* desde la segunda mitad del siglo XIX, y a principios del XX, *La Gazeta Montanyesa*, *La Montaña*, *El*

Faro de la Montaña, etc.¹⁰¹. Señala Joan Nogué que la influencia de ese paisaje es patente en la empresa de reconstrucción del monasterio románico de Ripoll, considerado como la cuna de la catalanidad, y apareció inclusive las nuevas edificaciones de Barcelona¹⁰². Se puede ver en varias obras de Gaudí, como por ejemplo en el remate de la fachada de la casa Batlló, formado por una torrecilla que culmina en la cruz de cuatro brazos y una cubierta ondulante recubierta de grandes piezas de cerámica que forman escamas. La imaginación popular comparaba esta parte con el dragón vencido por San Jorge, representado por la vertical de la torre y la cruz, y también recordaba a las montañas de Montserrat, y en especial a la roca Foradada¹⁰³. Asimismo, en el Parque Güell, los caminos diseñados como un sistema serpenteante cumplían tanto una función doméstica como un propósito teleológico. Formaban una especie de ruta de peregrinos que subía como en una montaña hasta el Calvario desde donde el visitante podía contemplar todo el panorama¹⁰⁴.

Si bien la montaña fue una de las raíces del pensamiento catalanista, desde principios del siglo XX aparecería otro paisaje, esta vez luminoso y armónico: el Mediterráneo, considerado como la verdadera cuna de la civilización. Así se reivindicó un nacionalismo clasicista como base de la identidad catalana y se rescataba la «idealidad catalana», que enlazaba con la «idealidad clasicista del mundo». Jaume Bofill i Matas declaraba que si una organización social y política tenía que «reflejar el espíritu de la raza y de la tierra, la organización político-social catalana debe ser eminentemente clásica, mediterránea»¹⁰⁵. Maragall consideraba ambos paisajes; el alma catalana era a la vez, pirenaico-mediterránea: «los adustos Pirineos descienden en pétreo oleaje y se amansan a medida que se acercan a la dulce mar latina, de claro horizonte»¹⁰⁶. El clasicismo o mediterraneismo llegó a trascender las fronteras para formar un movimiento panlatino que incluía a todo los países de la cuenca del Mediterráneo europeo¹⁰⁷.

El novocentismo, vigente durante las dos primeras décadas del siglo xx, popularizó la idea del mediterraneísmo de Cataluña¹⁰⁸. El término apareció por primera vez en 1906, en el *Glosari* escrito por el teórico del movimiento, Eugenio d'Ors (*Xenius*), quien desde 1906 a 1923 publicaba una columna semanal en *La Veu de Catalunya*. La raíz de la palabra catalana: *nou*, que significa a la vez nuevo y nueve, se refería al nuevo siglo, el «Novecientos», que se iniciaba en 1900, y también a una nueva forma de entender la región. Entre sus postulados proponía la modernización de la sociedad catalana y, oponiéndose al modernismo, redimía el clasicismo mediterráneo de la región. Se debe también mencionar a Joaquín Torres García, el artista filósofo del movimiento, quien, de acuerdo con las ideas de *Xenius* y el novocentismo, consideraba a Cataluña como el estandarte de la tradición cultural mediterránea. Abogaba por un arte inspirado en la simpleza, equilibrio, y construcción característicos del arte de los antiguos pueblos mediterráneos, y entendía la modernidad como una renovación vital y continua de cada generación.

Joaquim Sunyer

Joaquim Sunyer i de Miró (1874-1956) fue el representante del novocentismo en la pintura. Se había educado en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona. Colaboró por primera vez en la Exhibición de Bellas Artes en Barcelona en 1894, y dos años después se instaló en París, donde pintó escenas de la vida urbana. En la capital francesa se relacionó con los nuevos movimientos artísticos y con diversas personalidades, entre ellos Renoir, Picasso, Manolo Hugué y Aristide Maillol, pero la influencia más importante en su pintura fue la de Cézanne, cuya obra pudo ver en la retrospectiva celebrada en París en 1907.

Tras doce años ausencia, en 1908, Sunyer volvió a Sitges, su ciudad natal; instaló su taller en la playa de San Sebastián y cultivó una nueva temática basada en el Mediterráneo. Volvió en 1914 para instalarse definitivamente. La exhibición individual de su obra en abril de 1911 en la *Galería Faianç Català* de Barcelona reveló al público su novedosa pintura. Indica Francesc Fontbona que, tras la muerte de Isidro Nonell, el postimpresionismo había perdido fuerza¹⁰⁹, y era el momento apropiado para la revelación de una pintura más joven, más moderna y diferente.

La exhibición mostró sesenta obras, entre ellas, *Pastoral* (1910-1911) y *Mediterráneo*, (1910-1911), aclamados como las «pinturas fundacionales del novocentismo». *Mediterráneo* era, «una visión idealizada del Mediterráneo inspirada en Cézanne», «aplomada, arcaica y sencilla hasta las puertas del ingenuismo». Maragall había calificado esta obra como «la quintaesencia de lo catalán», y elogiado a *Pastoral* en términos similares¹¹⁰.

Otro cuadro de Sunyer, *Paisaje con familia de campesinos* (1908-1911), que presenta a una humilde familia descansando bajo un enorme pino verde, es el antecedente de una obra más tardía que muestra la vigencia del paisaje rural dentro del novocentismo, *La siega*¹¹¹, que probablemente data de los años 1945-1948, la misma época en que Sunyer pintó *La carga de la mies* (1945), *Paisaje del Montseny (Seva)* (1945) y *Paisaje (trigo y vacas)* (1948). Tanto en *La Siega* como en estos cuadros, el paisaje tiene una temática muy diferente a la de las obras con escenas marítimas o del macizo del Garraf¹¹². Indica Vinyent Planyella que se aprecia el cambio de la pintura de Sunyer a partir de los años cuarenta, cuando frecuentaba la montaña durante sus veraneos en Seva en el Montseny y en Querolbs en el pirineo catalán.

La siega es una escena ejecutada en colores vívidos que se alejan de la representación naturalista. Al frente, pastando apaciblemente en un verde prado, se ven unas vacas de formas y colores bien definidos y de gran tamaño. Son muy diferentes de las otras figuras del cuadro que están muy simplificadas. Unos arbustos separan esta zona de un campo de trigo de un soleado color amarillo que ocupa la parte central del cuadro. Una parte ya ha sido segada, y allí, en una escala mucho más pequeña, se ven varias hacinas y las figuras planas de varios trabajadores. Entre ellos, dos mujeres se ocupan de formar y atar las gavillas, y un hombre lleva a cuestas un grueso

montón de espigas. Más lejos, en el extremo izquierdo, unos segadores con la hoz en la mano van a completar el trabajo en una sección donde las espigas aún están sin cortar.

El cuadro muestra la mutua dependencia entre campo y aldea; todo el espacio central está limitado a la derecha por una pared de piedra, y una parcela verde con hortalizas que lo separa de un pequeño pueblo. Las dos zonas de verde que se extienden horizontalmente a lo ancho de la tela efectúan la división de los planos y contribuyen al cambio de escala. El pueblito, perfilado contra una montaña, está formado por pequeñas casitas cúbicas e incluye parte de la iglesia. Queda enmarcado a la izquierda por una huerta con frondosos árboles y a la derecha por un enorme árbol.



Joaquim Sunyer i de Miró *Paisaje con familia de campesinos* ca.1908-1911,
Oleo sobre tela 75x 106 cm. col Thyssen-Bornemisza.

Joaquim Sunyer, Paisaje con familia de campesinos (1908-1911) col Tysenn Bornemysen
<https://coleccioncarmenthyssen.es/work/paisaje-con-familia-de-campesinos-c-1908-1911/>

La obra se aleja del realismo descriptivo en la forma de percibir la distancia, lo cual se logra por la simplificación de los volúmenes y por un sentido primitivo del espacio que comunica los diversos planos, a través del color. Hay un rechazo de la pincelada neoimpresionista a favor de varias superficies de colores planos y homogéneos y la eliminación de sombras. Los abruptos cambios de perspectiva llevan a diversos niveles de realidad en una sola imagen coherente.

El paisaje proyecta el ejemplo de una sociedad campesina productiva y feliz que depende, cultiva y aprovecha la tierra, es un paisaje que muestra el ideal de la vida rural notable en muchos detalles. En el pequeño ganado de vacas del primer plano, sin duda hay aún eco de la poesía pastoril y del mundo clásico. Recuerda los pastores y los rebaños de vacas que canta Virgilio en sus *Bucólicas*. Hay que señalar la importancia del vergel que está a un lado de la propiedad, con árboles frutales, que tienen un lugar importante sobre todo en suelos a menudo ingratos. El árbol permite asociar cultivos permanentes y cultivos de rotación como el trigo, asegurando así una doble cosecha: «granos en tierra y frutos en el cielo», dice el dicho¹¹³. Todo ello va a subrayar la importancia del trigo, que se muestra aquí en su papel principal y en el espacio que necesita para su cultivo; es el cereal que ha sido la base de la alimentación y de los intercambios comerciales a lo largo de los siglos en el Mediterráneo. Sus cosechas condicionan el comercio para la alimentación de las ciudades, y se convierte en condición necesaria para la prosperidad de la propiedad. Desde la visión realista de la siega de Martí i Alsina se llega hasta esta versión novecentista en esta escena de domesticidad rural con resonancias geórgicas.

El segador

Otros pintores catalanes abordaron la siega de muy diversas maneras y estilos, y hubo algunos que prefirieron destacar la figura del protagonista: el segador. Uno de ellos fue Arcadi Mas i Fondevila, representante de la escuela luminosa de Sitges¹¹⁴. Su bellísimo pastel *El segador*¹¹⁵ (47x 61cm.) presenta a un joven campesino que se protege el rostro del sol con un sombrero de paja, y sostiene un enorme manojó de espigas de trigo bajo el brazo. Detrás de él, se extiende por toda la superficie del cuadro un vasto campo de trigo de un deslumbrante color amarillo.

El segador pasó a la pintura vanguardista al ser abordado por Picasso. *Los segadores* (*Les moissonneurs*) (1907) (65x81.5 cm.)¹¹⁶ es una de las cuatro composiciones de gran tamaño con varias figuras pintadas entre 1906 y 1907: *El harén*, *Las señoritas de Avignon*, *Los campesinos* y *Los segadores*. Se ha señalado que en los dos primeros lienzos los personajes se encuentran situados en un espacio cerrado que se relaciona con el ambiente urbano y que tiene connotaciones de degradación y enfermedad, mientras que en *Los campesinos* y en *Los segadores* los protagonistas aparecen en un espacio rural abierto que alude al trabajo, pureza y salud. Tomàs Llorens, destaca la

alusión a El Greco en varios detalles de *Los segadores*, y uno de ellos es la figura más destacada: el campesino que se acerca con los brazos en alto es una trasposición de la figura del joven *El Quinto sello del apocalipsis*¹¹⁷.

El segador de Joan Miró, también conocido como *El campesino catalán en rebeldía* y *El payés catalán en rebeldía*, era un enorme mural de 5.50 x3.65m. creado en París en junio de 1937 para la participación de España en el Pabellón de la República Española en la Exposición Internacional de 1937. Fue pintado al óleo directamente sobre seis paneles cuadrados de aislamiento celotex, y formaba parte de la estructura del pabellón. Estaba situado al final de un espacio abierto de doble altura con una escalera. Presenta a un campesino catalán con una barretina roja en la cabeza. Sostiene una hoz en una mano, y tiene la otra mano levantada con el puño en alto.

El pabellón español había sido construido al lado del pabellón de la Alemania nazi siguiendo un diseño de los arquitectos españoles José Luis Sert y Luis Lacasa Navarro. En su interior se exhibieron diversas obras artísticas, entre ellas el *Guernica* de Picasso, que estaba en la planta baja. La Exposición se cerró en noviembre de



Arcadi Mas I Fondevila, *El segador*. pastel 47x61 cm. Col. Caja de Cataluña, está en el libro *Maestros del realismo Catalán*. Colecciónn Caja de Cataluña, p. 35.

1937, y el mural fue desmantelado junto con el resto del pabellón a principios de 1938, y solo han sobrevivido unas cuantas fotografías en blanco y negro¹¹⁸. El mural era una protesta a favor de la España republicana y era también una afirmación de la identidad de Cataluña¹¹⁹.

Miró siempre se consideró enraizado en su tierra y seguía con pasión los acontecimientos del entorno político de Cataluña. Su amor por el campo catalán se ve desde sus obras tempranas. *La Masía* (1921-1922) está inspirada en la granja de sus abuelos en Mont-roig del Camp¹²⁰, y su arraigo por la Cataluña rural hizo que en numerosas ocasiones convirtiera al campesino catalán en protagonista de sus obras. En opinión de Llorens, Miró «habla con nostalgia de esa Cataluña rural, primitiva, y lo hace como toma de postura contra el mundo industrial que simboliza el orden social de la cultura burguesa»¹²¹. Ese personaje era también una forma de reflejar la identidad catalana. *Campesino catalán con guitarra* (1924) esquematiza al payés y lo caracteriza por la barretina. *Cabeza de campesino catalán*, una secuencia de óleos y dibujos realizada entre 1924 y 1925, está basada en la representación sintética de la figura de un campesino catalán con símbolos como la cabeza triangular, la barba y la barretina roja, combinados en una figura situada en un fondo azul o amarillo¹²². Miró empezó esta serie, hecha en parte en París, en respuesta a la prohibición del idioma catalán por Primo de Rivera. Miró pasó la guerra en París, pero las tribulaciones del país y de su región están presentes en su obra como se ve en su intervención de 1937 en la Exposición Universal de París con su cartel *Aidez l'Espagne* y con *El segador*.

El segador, que había sido utilizado como símbolo del nacionalismo catalán desde el siglo XVII, reaparece en esta obra. José Luis Sert, uno de los arquitectos que planearon el Pabellón de la República Española, comentó en 1968 que el mural de Miró se había inspirado en «Els Segadors»¹²³, canción que desde fines del siglo XIX se convirtió en símbolo del catalanismo y fue adoptada oficialmente en febrero de 1993 como el himno nacional de Cataluña.

Referencias bibliográficas

- Alsina Galofré, E. (2021). *Dionís Baixeras. 1862-1943. Un pintor entre el maresme y els Pirineus*. Barcelona: Fundació Iluro.
- Baixeras, D. (1914-15). Arte rural. *Revista Museum*, 10 (IV), 352-370.
- Barraycoa, J. (2018). El lugar del carlismo en el origen del catalanismo: un marco de discusión. *Fuego y Raya*, 15, 69-98.
- Barrera, A. (1985). *La dialéctica de la identidad en Cataluña. Un estudio de antropología social*, Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Benet, R. (1922). *Joaquim Vayreda. Antecedents, l'ambient, l'home, l'artista*. Barcelona: Establiment Gràfic Thomas.

-
- Bermingham, A. (1986). *Landscape and Ideology. The English Rustic Tradition, 1740-1860*. Los Angeles/London: University of California Press.
- Bisignano, J.A. (2011). El concepto de labor en la *Geórgica I* de Virgilio. En *V Jornadas de Estudios Clásicos y Medievales «Diálogos Culturales»* (La Plata, 2011). Disponible en: <http://jornadasecym.fahce.unlp.edu.ar/>
- Bonnemère, E. (1847). *Les Paysans au dix-neuvième Siècle*. Nantes : Impr. Veuve Mellinet.
- Bradley, F. (2003). France Embraces Millet: The Intertwined Fates of ‘*The Gleaners*’ and ‘*The Angelus*’. *The Art Bulletin*, 85 (4), 685-701.
- Burke, E. (1987). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello (1757)*. Madrid: Tecnos.
- Camps Arboix, J. de. (1966). *Les cases pairals catalanes*. Barcelona: Destino.
- Carbonell, J.À., y González i Llàcer, J. (1993). *Joaquim Vayreda*. Barcelona: Ed. AUSA.
- Carbonell, J. À. (1994). Aspectos teóricos del paisajismo catalán ochocentistas. En VVAA. *Cien años de paisajismo catalán* (pp. 17-22). Madrid: AUSA.
- Carbonell, J. À. (1994). Joaquim Vayreda. La introducción del paisaje de la escuela de Barbizón en Cataluña. En VVAA. *Cien años de paisajismo catalán* (pp. 179-184). Madrid: AUSA.
- Caro Baroja, J. (1998). *Tecnología Popular Española*. Madrid: Mondadori.
- Chillón Domínguez, M.C. (2010). *El pintor Ramón Martí Alsina, Contrastos de la seva vida a partir d'una documentació inedita, i proposta d'un primer catàleg*. Universidad de Barcelona. Disponible en: <https://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/5201/ccd4de4.pdf?sequence=4&isAllowed=>
- Cirici Pellicer, A. (1951). *El arte modernista catalán*. Barcelona: Aymá.
- Clark, K. (1979). *Landscape into Art*. New York : Harper and Row.
- Congost, R., Planas, J., Saguer, E., y Vicedo, E. (1991). ¿Quién transformó la agricultura catalana? Los campesinos como actores del cambio agrario en Cataluña, siglos XVIII-XX. En R. Garrabou (ed). *Sombras del progreso. Las huellas de la historia agraria* (pp. 171-197). Barcelona: Editorial Critica.
- Cortada, J. (1960). *Cataluña y los catalanes*, Barcelona: Imprenta de Miguel Blanxart.
- Dubbini, R. (1994). *Geography of the Gaze. Urban and Rural Vision in Early Modern Europe*. Chicago and London: Chicago University Press.
- Farré, N. (2018). La resurrección de El segador. *El Periódico*, 13 marzo 2018. Disponible en : [https://www.wiki.es-es.nina.az/El_segador_\(pintura\).html](https://www.wiki.es-es.nina.az/El_segador_(pintura).html)
- Ferrater Mora, J. (1955). *Les formes de vida catalana*. Barcelona: Selecta.
- Fontbona, F. (2004). Mediterráneo. En VVAA. *Pintura catalana. Del Naturalismo al Noucentismo. Colección Carmen Thyssen-Bornemisza* (p. 170). Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza.
- Garrabou, R. (1985). La crisis agraria española de finales del siglo XIX: una etapa del desarrollo del capitalismo. En R. Garrabou y J. Sanz (eds.). *Historia agraria*

-
- de la España Contemporánea*, t. 2, *Expansión y crisis 1850-1900* (pp. 476-542). Barcelona: Editorial Crítica.
- González Bernáldez, F. (1992). La frutalización del paisaje mediterráneo. En VVAA (ed). *Paisaje mediterráneo* (pp. 136-153). Milán: Electa.
- Guasch, Ma. T. (1994). Ramón Martí Alsina y la pintura de paisaje. En VVAA. *Cien años de paisajismo catalán* (pp. 109-120). Madrid: AUSA.
- Juneja, M. (1988). The Peasant Image and Agrarian Change: Representations of Rural Society in Nineteenth Century French Painting from Millet to Van Gogh. *The Journal of Peasant Studies*, 15, 445-474.
- Kent, C. y Prindle, D. (1991). *Hacia la arquitectura de un paraíso: Parque Güell*. Madrid: Hermann Blume.
- Lahuerta, J.J., Vivas, P., y Pla, R. (2003). *Casa Batlló. Gaudí*, Barcelona: Triangle Postal.
- Litvak, L (1980). *Latinos y anglosajones. Orígenes de una polémica*, Barcelona: Puvill.
- Litvak, L. (1986). Geología y metafísica: Las montañas en *Peñas arriba* de Pereda. *Anales Galdosianos*, XXI, 231-243.
- Litvak, L (1987). The Birth of the Idea of Pan-Latinism in Catalonia. *Catalan Review*, II (1), 123-139.
- Llorens, T. Pablo Picasso, *Los segadores*. En *Colección Carmen Thyssen-Bornemisza*. Disponible en: <https://coleccioncarmen Thyssen.es/work/los-segadores-2/>
- Maderuelo, J. (2020). *El espectáculo del mundo. Una historia cultural del paisaje*. Madrid: Abada Editores.
- Malcolm Andrews, A. (2009). El paisaje en la poesía y la pintura románticas en Inglaterra. En J. Maderuelo (ed.). *Paisaje e historia* (pp. 160-188). Madrid: Abada.
- Manjarrés, J. (1874). *Teoría estética de las artes del dibujo*. Barcelona: ed. Jaime Jepús.
- Maragall, J. (1960). *Obres completes de Joan Maragall*. Barcelona: Ed. Selecta.
- Martí Henneberg, J. (1994). *L'excursionisme científic i la seva contribució a les ciències naturals i a la geografia*. Barcelona: Empúries.
- Martín, F. (1980). El payés catalán en rebeldía o el homenaje a la libertad de Joan Miró. En VVAA: *III Congreso Nacional de Historia del Arte. Sevilla, 8-12 de diciembre de 1980* (p. 121).
- Mendoza, C. (1994). El género del paisaje en Cataluña en el siglo XIX. En *Cien años de paisajismo catalán, Centenario de la muerte de Lluís Rigalt, Ramón Martí Alsina y Joaquim Vayreda* (pp. 11-16). Madrid: MNAC.
- Milà i Fontanals, M. (1869). *Principios de teoría estética y literaria*. Barcelona, Imprenta Diario de Barcelona.
- Monk, S. (1960). *The Sublime*. Ann Arbor : The University of Michigan Press.
- Mora, M. El viaje surrealista y rural de Joan Miró. *El País*, 1 octubre 1997. Disponible en: https://elpais.com/diario/1997/10/01/cultura/875656801_850215.html

-
- Moreno Mendoza, A. (1992). Presentación. En *Paisaje Mediterráneo. Exposición Cartuja de Santa María de las Cuevas, junio-octubre, 1992*. Milán: Electa.
- Nochlin, L. (1975). *Realism*. New York: Penguin.
- Nogué, J. (2005). Nacionalismo, territorio y paisaje en Cataluña. En N. Ortega Cantero (ed). *Paisaje, memoria histórica e identidad nacional* (pp. 147-170). Madrid: Fundación Duques de Soria, 2005.
- Opisso, A. (1900). Dionisio Baixeras. En VVAA. *Arte y artistas catalanes* (pp. 8-18). Barcelona: La Vanguardia.
- Panyella, V. Paisaje del Montseny (Seva). En *Colección Carmen Thyssen–Bornemisza*. Disponible en: <https://coleccioncarmenthysen.es/work/paisaje-del-montseny-seva-1945>
- Prat, J. (1991). El nacionalismo catalán a través de los demarcadores de identificación simbólica. *Revista de Antropología Social*, 0, 231-239.
- Price, H. (1988). Art and Agrarian Change, 1710-1815. En D. Cosgrove y S. Daniels (eds.). *The Iconography of Landscape. Essays on the symbolic representation, design and use of past Environments* (pp.98-118). Cambridge : Cambridge University Press.
- Rodríguez Labandeira, J. (1991). *El trabajo rural en España (1876-1936)*. Barcelona: Anthropos.
- Rosenblum, R. (1989). *Paintings in the Musée d'Orsay*. New York: Stewart, Tabori & Chang.
- Rosenthal, M. (1982). *British Landscape Painting*. Ithaca: Cornell University Press.
- Rueda Hernanz, G. (2006). *España 1790-1900. Sociedad y condiciones económicas*. Madrid: Ediciones Istmo.
- Sala i Plana, J. (1993). L'Escola d'Olot. En VVAA. *L'Escola d'Olot, J. Berga, J. Vayreda, M. Vayreda* (pp. 33-39). Barcelona: Fundació La Caixa.
- Tamaro, E. (2004). Biografía de Dionisio Baixeras. En VVAA. *Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea*. Barcelona. Disponible en: <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/baixeras.htm>
- Trenc Ballester, E. (1994). El paisajismo catalán y el paisajismo europeo en siglo XIX antes del impresionismo. En VVAA. *Cien años de paisajismo catalán* (pp. 23-30). Madrid: AUSA.
- Vallcorba Planas, J. (2011). *Noucentisme, mediterraneisme, classicisme, apunts pera la història d'una estètica*. Barcelona: Quaderns 87, Crema.
- Vilà Valentí, J. (1971). *La otra cara de Cataluña: Un país de agricultores. Discurso de entrada a la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*. Barcelona: Academia de Buenas Letras.
- VVAA (1993). *Maestros del Realismo catalán. Colección Caja de Cataluña*. Barcelona: Caja de Cataluña.
- VVAA (1994). *Cien años de paisajismo catalán*. Madrid: AUSA.
-

-
- VVAA (2017). *Une Moisson d'Or et de Couleurs. Les Céréales dans la Peinture*. París: Artlys.
- Warnke, M. (1995). *Political Landscape. The Art History of Nature*. Cambridge/Mass: Harvard University Press.
- White, K.D. (1967). *Agricultural Implements of the Roman World*. Cambridge: Cambridge University Press.

NOTAS

1. Agradezco a Francsec Fontbona por su generosa ayuda y sugerencias y a Esther Alsina Galofré por el envío de su libro Dionís Baixeras. 1862-1943. Un pintor entre el maresme y els pirineus, Barcelona, Edició: Fundació Iluro, 2021.
2. Luciano Labajos Sánchez «El origen latino de las herramientas de labor y de corte», «Exposición permanente de jardinería tradicional estufas del Retiro» <https://www.madrid.es/UnidadesDescentralizadas/ZonasVerdes/Parques/EstufasRetiro/7.OrigenLatino.pdf>, diciembre 2012 pp. 1-15. Ver al respecto Julio Caro Baroja, *Tecnología Popular Española*, Madrid, Mondadori, 1988, y K.D. White, *Agricultural Implements of the Roman World*, Cambridge, Cambridge University Press, 1967.
3. Julia A. Bisignano, «El concepto de labor en la *Geórgica I* de Virgilio», *V Jornadas de Estudios Clásicos y Medievales «Diálogos Culturales»*, La Plata, 5 -7 de octubre de 2011, <http://jornadasecym.fahce.unlp.edu.ar/>
4. Obra citada por Plinio. Palladio publicó una versión abreviada. Las primeras ediciones traducidas de *De arboribus* datan del siglo XV
5. Esta obra expuesta en catorce libros y conocida como *Opus agriculturae*, exponía la ciencia agrícola conocida e incluía la experiencia directa de su autor, incluyendo la evolución de los instrumentos y la técnica de explotación agrícola. El criterio cronológico adoptado por Palladio convirtió al *Tratado* en un calendario agrícola que inauguró la serie de los almanaques. Durante los siglos XII al XIV alcanzó su máxima difusión y aparecieron las primeras traducciones al inglés, y al italiano. La traducción al catalán por Ferrer Savol apareció entre 1350-1385
6. *hispani*: primeros repobladores de origen peninsular.
7. Joan Vilá Valentí, «La otra cara de Cataluña: Un país de agricultores», Discurso de entrada a la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, noviembre 1971, 76425-Text de l'article-98899-1-10-20080117.pdf
8. *Ibid.*, p. 33.
9. *Ibid.*, p. 10. La palabra latina *mansus* procede del verbo *manere* (permanecer, quedarse, residir).
10. *Ibid.*, pp 13-23. Entre los siglos XVII y XVIII el mas llegaría a tener una magnitud notable, afirmando su carácter de casa solariega. Ver Camps Arboix J. de, *Les cases pairals catalanes*, Barcelona, ed. Destino, 1966. y Ferrater Mora, J., *Les formes de vida catalana*, Barcelona, Editorial Selecta, 1955.
11. Ramón Garrabou, «La crisis agraria española de finales del siglo XIX: una etapa del desarrollo del capitalismo», en Ramón Garrabou y Jesús Sanz, eds, *Historia agraria de la España Contemporánea*, t. 2, *Expansión y crisis 1850-1900*, Barcelona, Editorial Crítica, 1895, pp. 476-

542, cit. p 480. Ver también Rosa Congost, Jordi Planas, Enric Saguer y Enric Vicedo, «¿Quién transformó la agricultura catalana? Los campesinos como actores del cambio agrario en Cataluña, siglos XVIII-XX», ed. Ramón Garrabou, *Sombras del progreso. Las huellas de la historia agraria*, Barcelona, Editorial Critica, pp. 171-197. Ver también José Rodríguez Labandeira, *El trabajo rural en España (1876-1936)*, Barcelona, Anthropos, 1991, el Capítulo 9, «Labores agrícolas y demanda de trabajo», pp.151-161, y Germán Rueda Hernanz, *España 1790-1900. Sociedad y condiciones económicas*, Madrid, Ediciones Istmo, 2006, el capítulo 11, «Tipos de sociedades rurales en diversas zonas de España», pp. 385-410.

12. Vilá Valentí, *Op.cit.*, p 25

13. *Ibid.*, p.34. Refiere a la conocida obra de Juan Cortada, *Cataluña y los catalanes*, Barcelona, Imp.de Miguel Blanxart, 1960.

14. Javier Barrycoa, «El lugar del carlismo en el origen del catalanismo: un marco de discusión», *Fuego y Raya*, No. 15, 2018, pp. 69-98.

15. Joan Nogué, *Op. cit.*, p. 28.

16. Hugh Price, «Art and Agrarian Change, 1710-1815», en eds. Denis Cosgrove y Stephen Daniels, *The Iconography of Landscape. Essays on the symbolic representation, design and use of past environments*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, pp. 98- 118, y Michael Rosenthal, *British Landscape Painting*, Ithaca, NY., Cornell University Press, 1982, pp. 10-21.

17. París Museo del Louvre, Los cuatro cuadros itienen como tema Adán y Eva en el Paraíso, Ruth trabajando en los campos de Booz, El racimo de uvas del Canaán y El diluvio universal.

18. Kenneth Clark, *Landscape into Art*, New York, Harper and Row, 1979, p. 135

19. El cartón resultante, que presenta la escena de mayor tamaño de las que pintó Goya para estas decoraciones de los Sitios Reales, formaba parte de los tapices pensados para el comedor de los príncipes de Asturias en el Palacio de El Pardo. La serie se conservan en el Museo del Prado.

20. Ma Concepción Chillón Domínguez, *El pintor Ramónn Martí Alsina, Contrastos de la seva vida a partir d'una documentació inedita, i proposta d'un primer catàleg*, vol. 2, Tesis doctoral, Universidad de Barcelona, 2010, p.395 <https://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/5201/ccd4de4.pdf?sequence=4&isAllowed=y>

21. (*The Harvesters*) New York, Metropolitan Museum

22. Javier Maderuelo, *El espectáculo del mundo. Una historia cultural del paisaje*, Madrid, Abada Editores, 2020, pp. 211-13. Renzo Dubbini, *Geography of the Gaze. Urban and Rural Vision in Early Modern Europe*, Chicago and London, Chicago University Press, 1994, pp 16-19 y Martin Warnke, *Political Landscape. The Art History of Nature*, Cambridge, Mass, Harvard University Press, 1995.

23. National Gallery, Londres. Ann Bermingham, *Landscape and Ideology. The English Rustic Tradition, 1740-1860*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1986, pp 28-32.

24. The Clark Art institute, Williamstown. Ver Malcolm Andrews, «El paisaje en la poesía y la pintura románticas en Inglaterra», en Javier Maderuelo, ed. *Paisaje e historia*, Madrid, Abada, 2009. pp. 160-188,

25. Este interés en el campesinado se puede ver ya en 1847, cuando se publicó el libro de Eugène Bonnemère, *Les Paysans au dix-neuvième Siècle*, Nantes, Impr. Veuve Mellinet, 1847, en respuesta a la pregunta de 1846 de la Société Académique de Nantes sobre las causas del éxodo rural a los centros manufactureros.

-
26. Linda Nochlin, *Realism*, New York, Penguin, 1975, p. 113
27. Londres, National Gallery, 1847-48. Existe otra versión en París, Musée d'Orsay, 1868. Es una versión de la obra presentada por Millet en el Salón de 1848 bajo el mismo título que fue destruido. Millet fue acusado de ser socialista, pero el autor siempre negó que hubiese una connotación política en sus obras. Esta figura Inspiraría una imagen casi en la misma pose en *Les casseurs de pierres* (1849) de Courbet.
28. Nochlin, *Op. cit.*, pp. 115-118.
29. Arsenio Moreno Mendoza, «Presentación», *Paisaje Mediterráneo*, Exposición, Cartuja de Santa María de las Cuevas, junio-octubre, 1992, Milán, Electa, 1992, p.18.
30. Cristina Mendoza, «El género del paisaje en Cataluña en el siglo XIX», *Cien años de paisajismo catalán, Centenario de la muerte de Lluís Rigalt, Ramón Martí Alsina y Joaquim Vayreda*, Madrid, MNAC, 1994, pp. 11-16.
31. Jordi À Carbonell, «Aspectos teóricos del paisajismo catalán ochocetistas», *Cien años de paisajismo catalán*, pp. 17-22, cit. p. 17.
32. M. Milà i Fontanals, *Principios de teoría estética y literaria*, Barcelona, Imprenta Diario de Barcelona, 1869, p.102, cit por Jordi À Carbonell, *Op. cit.* p. 22.
33. Cristina Mendoza, *Op. cit.*, pp. 14, 21. En la Real Academia de San Fernando en Madrid, esa aula, a cargo de Jenaro Pérez de Villaamil había existido desde 1844. En 1846 se creo en Madrid la Asociación de Amigos de las Bellas Artes que presentó una muestra en 1847 y desde 1856 estuvo a cargo de las exposiciones con participación de artistas españoles y extranjeros, donde ya destacaba Carlos de Haes, nombrado catedrático en San Fernando en 1857.
34. Jordi À Carbonell, «Joaquín Vayreda. La introducción del paisaje de la escuela de Barbizón en Cataluña», en *Cien años de paisajismo catalán*, pp. 179-184, y Eliseu Trenc Ballester, «El paisajismo catalán y el paisajismo europeo en siglo XIX antes del impresionismo» en *Ibid.*, pp.23-30.
35. Ma. Teresa Guasch, «Ramón Martí Alsina y la pintura de paisaje», *Cien años de paisajismo catalán*, pp. 109-120, cit. p.111.
36. Mendoza, *Op.cit.*, pp 18-19.
37. María Teresa Guasch, *Op. cit.*, p. 113.
38. Mendoza, *Op. cit.*, p. 19
39. J. Manjarrés, *Teoría estética de las artes del dibujo*, Barcelona ed. Jaime Jepús, 1874, p. 334., cit. Jordi À Carbonell, *Op. cit.*, pp.19 y 22.
40. Charles-François Daubigny (1817-1878) *Moisson* 1851 oleo sobre tela H. 135; W. 196 cm. París, Musée d'Orsay© RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski, Musée d'Orsay, <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/moisson-886>.
41. Se objetaba al mensaje social e inclusive a su tamaño 84 x 112 cm, considerado demasiado grande para una pintura sobre el trabajo, pues esas dimensiones se reservaban para temas religiosos, históricos o mitológicos. Posteriormente este cuadro se convirtió en símbolo del patriotismo francés, utilizándose para estimular el alistamiento durante la primera Guerra mundial. Esta obra se inspiró en la zona alrededor de Barbizón y Chailly que desde muy temprano estableció una línea ferroviaria a París. Ver Fratello, Bradley (2003). "France Embraces Millet: The Intertwined Fates of 'The Gleaners' and 'The Angelus'. *The Art Bulletin*. **85** (4): 685. doi:10.2307/3177365. JSTOR 3177365. El cuadro inspiró y es comentado en el film de Agnes Varda, *La Glaneuse (The Gleaner and I*, (2000). que a su vez inspiró el album de 2019 del músico

de jazz Americano Larri Grenadier. Además de su mensaje social, *Des Glaneuses* tuvo repercusión por dar importancia en el repertorio de mediados de siglo al trabajo de la mujer campesina, y fue el ejemplo para una serie de obras con este enfoque, entre ellas *La Blanchisseuse* de Honoré Daumier, (Musée d'Orsay), ca.1860, Gustave Caillebotte, *Les raboteurs de parquets*, Musée d'Orsay, 1875) ver Rosenblum, Robert (1989). *Paintings in the Musée d'Orsay*. New York: Stewart, Tabori & Chang. p. 90.

42. Jean-François Millet, *La Méridienne*, (1866), Musée d'Orsay. Sobre las labores de la siega en la pintura francesa ver *Une Moisson d'Or et de Couleurs. Les Céréales dans la Peinture*, París, Artlys, 2017.

43. Museo de Montserrat

44. Museo de la Abadía de Montserrat. Este cuadro fue expuesto en la Exposición de pintura y escultura en la Sala Parés de Barcelona (30 septiembre-13 octubre 1933). Hubo una versión similar también de 1881. Es probable que hayan existido varios otros cuadros de este tema, que se trazan a los meses de junio y julio de 1881. Algunos figuraron en las exposiciones del Ateneo Barcelonés y de la Sala Parés. Se sabe que entre los meses de junio y julio varios paisajes, y probablemente algunos con el tema de la siega fueron adquiridos por los acreedores del pintor. Por entonces llamó la atención «un gran cuadro con la siega del trigo» expuesto durante el mes de junio.

45. Jordi À Carbonell, «Joaquín Vayreda. La introducción del paisaje de la escuela de Barbizón en Cataluña», *Cien años de paisajismo*, pp. 179-184.

46. Cristina Mendoza, *Op.cit.*, p.20., y J. À. Carbonell, J. González i Llàcer, *Joaquim Vayreda*, Barcelona, Ed. AUSA, 1993, p. 80-82.

47. Jordi À Carbonell, «Joaquín Vayreda. La introducción del paisaje», p. 179

48. *Ibid.*, p 181, cit., p.183, Miquel i Badia, *Diario de Barcelona*, 14 noviembre, 1877.

49. Rafael Benet, *Joaquim Vayreda. Antecedents, l'ambient, l'home, l'artista*, Barcelona, Establiment Gràfic Thomas, 1922, pp 106-110.

50. Jordi À Carbonell, «Joaquín Vayreda. La introducción del paisaje» pp. 182 y 184 cit. de Rusiñol, «Recorts» en *La Veu de Catalunya*, No.47, 25 noviembre, 1894, pp. 541-42, Posteriormente publicado como «Record», en *Anant pel món*, Barcelona, 1895.

51. Su hermano Marià Vayreda, muy activo en movimientos catalanistas fue pintor y autor de la conocida novela *La punyalada* (1904).

52. Ver Joan Sala i Plana, «L'Escola d'Olot», en *L'Escola d'Olot, J. Berga, J. Vayreda, M. Vayreda*, Museu Comarcal de la Garrotxa, Olot, 19 de febrer-12 d'abril de 1993, Barcelona, Fundació La Caixa, 1993, pp.33-39, Cit. de Josep Berga de su *Album Literari y Artistich de l'Olot*, diciembre 1894, p. 4.

53. Margarida Casacuberta, «La literatura a l'Escola d'Olot», *L'Escola d'Olot*, pp. 41-58, cit. p. 42-44

54. J. Vayreda «Lletra autobiogràfica» en el diario *La Reinaxença*, No. 3019, Barcelona, 20 diciembre 1885, p. 7498. Cit. por Eliseu Trenc Ballester, «El paisajismo catalán y el paisajismo europeo en el siglo XIX antes del impresionismo», *Cien años, de paisajismo...*, p 27. También en Jordi À Carbonell, «La introducción del paisaje...», p. 180.

55. Benet, *Op. cit.*, p. 77 y ver el capítulo VI, «París; El mestratge de Corot i de l'escola de Barbizon», 77-101.

56. *Ibid.*, p.79.

-
57. Trenc Ballester, *Op. cit.*, p. 27-28.
58. Monica Juneja, «The Peasant Image and Agrarian Change: Representations of Rural Society in Nineteenth Century French Painting from Millet to Van Gogh», *The Journal of Peasant Studies*, Vol. 15, 1988, pp. 445-474, <https://doi.org/10.1080/03066158808438373>
59. Trenc Ballester, *Op. cit.*, pp 27-29.
60. *Ibid.*, p. 29.
61. Francesc Fontbona, «El paisatge en l'art europeu», en *L'Escola d'Olot...* pp. 19-23, cit. p. 23.
62. MNAC
63. Museo de Arte de Girona.
64. Es más similar a la obra de Millet el cuadro de Laureano Barrau Buñol. *Escardadoras* (1891), (160x190cm), Museo del Prado, también llamado a veces *Espigadoras*, que obtuvo la Tercera Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1892. Presenta a un grupo de campesinos ocupados diversamente en un prado, y en el primer plano a dos mujeres como las *Glaneuses*, penosamente inclinadas para llevar a cabo su trabajo. Sin embargo, no están, como en el cuadro de Millet, recogiendo las espigas que quedan por el suelo; están trabajando en una labor previa a la siega, escardando, entre las tiernas plantas los cardos y otras hierbas perjudiciales en un terreno en cultivo.
65. MNAC
66. Cuenta la narración bíblica que Ruth abandonó su fe, se convirtió al judaísmo y se casó con Booz. En la narrativa cristiana Ruth es antepasada de José, marido de María y padre de Jesús.
67. Véase Esther Alsina Galofré, *Op. cit.*, y María Eloisa Sendra Salillas, «Dionís Baixeras i Verdaguer (1862-1943)», p. 75. [cataluña%20p%5Bimtra%20/Dion%20C3%ADs%20Baixeras%20I%20Verdaguer%20 %20ID:5f2b1b2a1e42d.html](https://www.mnac.cat/col·leccions/col·leccio-dionis-baixeras-i-verdaguer/5f2b1b2a1e42d.html)
68. Sendra Salillas, *Op. cit.*,
69. El Cercle fue fundado en 1881 por Josep Torras i Bages, Joan Llimona, Enrich Sagnier, Antonio Utrillo y Alexander de Riquer. La finalidad era velar por la continuidad de la línea católica establecida, y probablemente inspirados por la hermandad prerraelita inglesa, deseaban restablecer los antiguos gremios católicos. Entre los socios más antiguos figuraban, Baixeras, Gaudí, Llimona, Riquer. *Maestros del realismo catalán*, Barcelona, Caja de Cataluña, 1993, p. 47.
70. Conferencia pronunciada en la Biblioteca Balmes el 21 de Agosto de 1928, cit. en Sendra Salillas, *Op. cit.*, p. 78.
71. Estos dibujos, más o menos unas cincuenta láminas de calles, edificios, plazas y fuentes circundantes a la actual Via Layetana representan un importante documento histórico sobre una zona de Barcelona ya inexistente.
72. *Op. cit.*, p. 72.
73. Dionís Baixeras, «Arte rural», *Revista Museum* No. 10, vol IV, 1914 -1915, pp. 352-370, cit. pp. 352, 354.
74. *Ibid.*, p. 354
75. A. Cirici Pellicer, *El arte modernista catalán*, Barcelona, Aymá, 1951, p.316.
76. cl. Particular, Esther Alsina Galofré, *Op. cit.*, pag. 46.
77. Alfredo Opisso, «Dionisio Baixeras», *Arte y artistas catalanes*, Barcelona, La Vanguardia, 1900, pp. 8-18, cit. pp. 8-9.
78. *L'Il·lustració Catalana*, 1903, pp. 301-302, Cit. por A. Cirici Pellicer, *Op. cit.*, p.25.
79. A. Cirici Pellicer, *Op. cit.*, p. 392.

-
80. A. Opisso, *Op. cit.*, pp. 10-11.
81. *Ibid.*, pp. 11-13.
82. *Ibid.*, pp. 17-18
83. Cirici Pellicer, *Op. cit.*, p. 309 Ver también Tamaro, E. 2004, Biografía de Dionisio Baixeras, en *Biografías y Vidas*. La encyclopedia biográfica en línea, Barcelona, <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/baixeras.htm>, el libro y la web de Esther Alsina Galofré, <http://dionisbaixeras.blogspot.com/?m=1>
84. <http://www.artnet.com/artists/dionisio-baixeras-y-verdaguer/els-segadors-qxeTaC-N0ObkhQGapwnw-Zw2>
85. Joan Nogué, *Op. cit.* y del mismo autor, «Nacionalismo, territorio y paisaje en Cataluña», en ed. Nicolás Ortega Cantero, *Paisaje, memoria histórica e identidad nacional*, Madrid, Fundación Duques de Soria, 2005, pp. 147-170.
86. Joan Prat, «El nacionalismo catalán a través de los demarcadores de identificación simbólica», *Revista de Antropología Social*, No. 0, 1991, pp. 231-239. 11640-11721-1-10-20110601.
87. Entre ellos, la lengua, la bandera de cuatro barras, los patrones celestiales, Sant Jordi y la Mare de Déu de Monserrat, la sardana y *Els Segadors*, himno nacional de Cataluña Símbolos que cristalizan en el período de la Renaixença. Prat, *Op. cit.*, 234. Nogué considera que como *corpus* de una doctrina la ideología nacionalista catalana se formuló entre la publicación de *Lo catalanisme*, en 1886, de Valentí Almirall, y la de *La nacionalitat catalana*, en 1906, de Enric Prat de la Riba. Nogué, *Op. cit.*, p. 32. Ver Barrera, Andrés, *La dialéctica de la identidad en Cataluña. Un estudio de antropología social*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1985.
88. J. Maragall, «Alma española», *Diario de Barcelona*, 24 enero1904, Cit. por Nogué, *Op. cit.*, p. 33
89. Enric Prat de la Riba, *La nacionalitat catalana* (1906), 1982, reedición de la edición castellana de 1917: pp. 108-109, Cit. por Nogué «La génesis y la evolución...», pp. 33-34.
90. Prat de la Riba, *Op. cit.*, 47-48 y en Nogué, «La génesis y la evolución...», p. 34.
91. Cirici Pellicer, *Op. cit.*, p 20.
92. J. Nogué, «La genesis y la evolución...», pp. 38-39 Ver Jordi Martí Henneberg, *L'excursionisme científic i la seva contribució a les ciències naturals i a la geografia*, Barcelona, Empúries, 1994.
93. Joan Maragall, *Obres completes de Joan Maragall*, Barcelona, Ed. Selecta, 1960, p. 860. Cit. por Nogué, «La genesis y la evolución...», p. 31.
94. Se puede recordar a, Horace Bénédicte Saussure uno de los pioneros del Mont Blanc, y su libro *Voyage dans les Alpes, précède d'un essai sur l'histoire naturelle des environs de Genève*, 4 vols (1779), y a Laborde autor del suntuoso *Tableaux topographiques, pittoresques, physiques, historiques, moraux, politiques, littéraires de la Suisse et de l'Italie, orné de 1200 estampes*, 3 vols, (1780-86).
95. Edmundo Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, (1757) Madrid, Tecnos, 1987, p 94-97. En este texto de Burke aparecen por primera vez las categorías de lo sublime y de lo bello como entidades separadas y casi opuestas desde el punto de vista filosófico.
96. *Ibid.*, p. 29. Ver también Monk, Samuel, *The Sublime*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1960.
97. Joan Nogué, «La génesis y la evolución...», p. 30.

98. Jordi Canal i Morell, «Historia de dos paisatges, L'Escola d'Olot i la recreació de la muntanya catalana», *L'Escola d'Olot...* pp. 59-70, cit. p. 59.

99. Margarida Casacuberta, Op. cit., p. 54. El crítico es E. Moliné I Brasés, «Sanch Nova. Novela montanyesa per Marià Vayreda» *La Renaixença*, 3-abril, 1900.

100. Indica Casacuberta, Op. cit., p. 55, que en ese momento no todos aceptaban «Els segadors» como himno, había entonces tensiones, disputas y opiniones polarizadas dentro del catalanismo. Algunos consideraban que la adopción de *Els segadors* significaba aceptar una posición extrema conocida como del «*o tot o res*» y pretendían canalizar el catalanismo hacia un partido más moderno y más posibilista.

101. Jordi Canal i Morell, Op. cit., p. 59.

102. Nogué, «La genesis y la evolución...», pp. 33-34. La atracción incluso mística hacia el paisaje de montaña se vio también, de diversas maneras en otras partes de España, ver mi artículo «Geología y metafísica: Las montañas en *Peñas arriba* de Pereda», *Anales Galdosianos*, año XXI, 1986, pp.231-243.

103. Juan José Lahuerta, Pere Vivas, Ricardo Pla, *Casa Batlló. Gaudí*, Barcelona, Triangle Postal, 2003, p.92

104. Conrado Kent y Denis Prindle, *Hacia la arquitectura de un paraíso: Parque Güell*, Madrid, Hermann Blume Ediciones, 1991, pp. 100-101.

105. Nogué, «La genesis y la evolución...», p. 34.

106. Joan Maragall, «L'Alçament», *La Veu de Catalunya*, 13, IV, 1907, 1907cit. Nogué, «La genesis y la evolución...» p. 33.

107. Véase en mi libro *Latinos y anglosajones. Orígenes de una polémica*, Bsrcelona, Puvill, 1980, el capítulo «La idea panlatina y la amistad de catalanes y provenzales, pp. 15-28. También mi artículo «The Birth of the Idea of Pan-Latinism in Catalonia», *Catalan Review*, vol II, no. 1, June 1987, pp. 123-139.

108. Sobre la relación política-estética del Noucentisme ver, Jaume Vallcorba Planas, *Noucentisme, mediterraneisme, classicisme, apunts pera la història d'una estètica*, Barcelona, Quaderns 87, Crema, 2011, col. «Assaig», No. 9.

109. Francesc Fontbona «Mediterráneo», *Pintura catalana. Del Naturalismo al Noucentismo. Colección Carmen Thyssen-Bornemisza*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2004, p.170.

110. *Ibid.*

111. https://poramoralarte-exposito.blogspot.com/2018/12/joaquim-sunyer-i-mi-ro-1874-1956.html?m=0&hl=es_419

112. Vinyet Panyella, «Paisaje del Montseny (Seva)», Colección Carmen Thyssen-Bornemisza. <https://coleccioncarmenthysen.es/work/paisaje-del-montseny-seva-1945>

113. Fernando González Bernaldez, «La frutalización del paisaje mediterráneo», *Paisaje mediterráneo*, Milán, Electa, 1992, pp. 136-153, cit. p. 144.

114. *Maestros del Realismo catalán. Colección Caja de Cataluña*, Barcelona, Caja de Cataluña, 1993, pp. pp33-35.

115. Col Caja de Cataluña

116. Colección Carmen Thyssen-Bornemisza

117. Tomás Llorens, «Pablo Picasso, *Los segadores*», <https://coleccioncarmenthysen.es/work/los-segadores-2/>

118. Martín F., "El payés catalán en rebeldía" o el homenaje a la libertad de Joan Miró", en *III Congreso Nacional de Historia del Arte*, Sevilla, 8-12 de diciembre de 1980 <https://dialnet>.

unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2564219, y Natalia Farré, «La resurrección de El segador», *El Periódico*, 13 marzo 2018, [https://www.wiki.es-es.nina.az/El_segador_\(pintura\).html](https://www.wiki.es-es.nina.az/El_segador_(pintura).html)

119. Miró se había mudado con su familia a París en 1936. A principios de 1937 creó un cartel que luego se imprimió como sello postal, titulado *Aidez l'Espagne*. Representaba a un payés catalán con una barretina tradicional y con el puño en alto.

120. National Gallery of Art. Washington. Esta obra fue inicialmente comprada por Ernest Hemingway.

121. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza Miguel Mora, «El viaje surrealista y rural de Joan Miró, « *El País*, Cultura, 1 octubre 1997, https://elpais.com/diario/1997/10/01/cultura/875656801_850215.html

122. La serie se realizó parcialmente en París, y fue iniciada el mismo año en que se publicó el *Manifiesto del surrealismo* de André Breton. La Fundación Joan Miró de Barcelona tiene varios dibujos preparatorios para esta serie.

123. La canción original data de la tradición oral basada en los acontecimientos del Corpus de Sang, del 7 de junio de 1640 durante la Guerra de los treinta años, acontecimiento que desató la *Guerra dels Segadors*; la revuelta catalana contra el ejército real en el principado de Cataluña. *Corpus de sang* un óleo de Antoni Estruch i Bros de 1907 (262x404 cm.) presenta la sublevación de los segadores. En el siglo XIX la canción fue compilada por Manuel Milà i Fontanals en su *Romancerillo catalán. Observaciones sobre la poesía popular con muestras de romances catalanes inéditos* (1853).

Veinticinco años de antropología de iberoamérica en la Universidad de Salamanca

Twenty-five years of anthropology of Iberoamerica at the University of Salamanca

Ángel Baldomero Espina Barrio
Universidad de Salamanca

Resumen

Se compendian en el artículo los hitos principales de los últimos veinticinco años de la especialidad de «Antropología de Iberoamérica» en la Universidad de Salamanca. Los inicios de la disciplina, en los que sirvió de privilegiado «puente» académico entre los países latinoamericanos y Portugal, con el Estudio salmantino, institución que, en las últimas décadas del siglo XX, experimentó un evidente proceso de internacionalización. Los programas de intercampus, las redes académicas establecidas, los congresos internacionales, las publicaciones y especialmente los programas docentes, primero de doctorado y después también de master, ayudaron sobremanera a conseguir un intercambio, un trabajo y un contacto fluido entre profesores y alumnos de ambos lados del Atlántico. En esa tarea, la Antropología de Iberoamérica pensamos que fue pionera y desempeñó, en conjunción con algunas otras especialidades, un papel muy importante para la universidad salmantina, que prosigue en la actualidad, incluso ampliando su acción a los países asiáticos, sin descuidar nunca Portugal. En colaboración con instituciones como el Instituto de Investigaciones Antropológicas de Castilla y León, el Centro de Estudios Brasileños o el Centro Cultural Hispano-Japonés, entre otras, y con ayuda de afamados antropólogos ibéricos e iberoamericanos, la Antropología de Iberoamérica aglutinó múltiples iniciativas académicas, sociales, docentes e investigadoras, que se especifican en detalle, realizándose un balance de lo llevado a cabo y una prospectiva de lo que, especialmente tras el embate de la pandemia del covid 19, se puede acometer en el futuro.

Palabras clave: Antropología de Iberoamérica; Antropología social; Doctorado; Congresos; Universidad de Salamanca

Abstract

The main milestones of the last twenty-five years of the specialty of «Ibero-American Anthropology» at the University of Salamanca are summarized in the article. The beginnings of the discipline, in which it served as a privileged academic «bridge» between Latin American countries and Portugal, with the Salamanca Studies, an institution that, in the last decades of the 20th century, underwent an evident process of internationalization. The intercampus programmes, the established academic networks, the international congresses, the publications and especially the teaching programmes, first for doctorates and later also for masters, greatly helped to achieve exchange, work and fluid contact between professors and students of both sides of the Atlantic. In this task, we believe that the Anthropology of Ibero-America was a pioneer and played, in conjunction with some other specialties, a very important role for the University of Salamanca, which continues today, even expanding its action to Asian countries, without ever neglecting Portugal. In collaboration with institutions such as the Anthropological Research Institute of Castilla y León, the Center for Brazilian Studies or the Hispano-Japanese Cultural Center, among others, and with the help of famous Iberian and Ibero-American anthropologists, the Anthropology of Ibero-America brought together multiple academic initiatives, social, teaching and research, which are specified in detail, taking account of what has been carried out and a prospective of what, especially after the onslaught of the covid 19 pandemic, can be undertaken in the future.

Keywords: Anthropology of Latin America; Social anthropology; Doctorate; Conferences; University of Salamanca

Elegimos el año de 1996 para datar, de manera un tanto convencional, el inicio de una serie de iniciativas académicas entorno a una especialidad que no había tenido hasta ese momento desarrollo apreciable, al menos con carta de naturaleza diferenciada, en la Universidad de Salamanca: la Antropología de Iberoamérica. En ese año coinciden dos eventos que, a la larga, influirían mucho en la consolidación de esa línea docente e investigadora: la fundación de una asociación que se vino en llamar «Instituto de Investigaciones Antropológicas de Castilla y León» (IIACyL) y la implementación del I Congreso Castellano-leonés de Antropología de Iberoamérica, después llamado Congreso Internacional de Antropología de Iberoamérica (CIAI). Ambos hechos, que en su acción perduran hasta la actualidad, fueron impulsando otros muchos de carácter universitario, alrededor de esa misma línea antropológica centrada en el estudio, preferencialmente comparativo, de las culturas ibéricas y latinoamericanas. Destacarían el Doctorado en Antropología de Iberoamérica y el Master Universitario en idéntica temática. Veamos cómo fue su desarrollo, sus hitos y logros principales.

Antecedentes e inicios de la Antropología de Iberoamérica en la Universidad de Salamanca

Es algo muy conocido que la Universidad de Salamanca, desde el llamado descubrimiento de América, se interesó por las tierras recién conocidas, por sus gentes

—los equivocadamente llamados indios— y por sus costumbres y características. Según esto, lato sensu, existiría una antropología de Iberoamérica en Salamanca desde el siglo XVI. No podemos obviar, y eso siempre estuvo entre los objetivos de la línea que comentaremos, el dar a conocer mucho más las obras de autores como Bernardino de Sahagún, Toribio de Benavente o de Francisco Vitoria, en relación al conocimiento de las culturas y las gentes iberoamericanas. Pero no sólo investigar y valorar los estudios de éstos que han sido considerados históricamente como Padres de la Antropología, o del Derecho internacional o «de gentes», sino que, en Salamanca, también se escribían por esas épocas, libros sobre costumbres, supersticiones (P. Ciruelo, D. Torres Villarroel) o sobre pícaros (El lazarillo de Tormes, la Celestina, etc.) con un gran contenido etnográfico. Pero, en nuestro análisis nos estamos refiriendo, como puede comprenderse, a la disciplina que ya se llama a sí misma antropológica y que asume los postulados del evolucionismo decimonónico y del empirismo modernos. Es decir, a la que es netamente Antropología socio-cultural, en este caso, aplicada a Iberoamérica.

Ésa misma disciplina antropológica era la que ya quería implementar Unamuno en el estudio salmantino, con una visión, por cierto, mucho más abierta y comprensiva que la de su paisano Telesforo Aranzadi. Seguramente con una orientación parecida a la que le otorgó Hermenegildo Giner de los Ríos, en el Instituto Libre de Enseñanza de Madrid, donde se ofertaron los primeros temarios de la asignatura de la antropología moderna en España. Lástima que no lo consiguiera realizar. Después vino el período franquista y el «paso del desierto» de esta especialidad en el panorama español y también en el salmantino. Pero, poco a poco, el campo antropológico social moderno se fue abriendo en Salamanca, primero en 1984 con la instauración del área de conocimiento y, en 1997, precisamente con los inicios del que sería el primer Doctorado en Antropología de Iberoamérica.

Personalmente años antes había estando preparándome con esa meta. Desde 1984, siendo profesor de la universidad, pero aun no perteneciendo al área indicada, mis clases en diversas licenciaturas fueron siempre de Antropología cultural y, al terminar la tesis doctoral en 1989, en la que había querido compendiar mis bagajes, psicológicos, filosóficos y antropológicos, tratando de dos grandes pensadores (Freud y Lévi-Strauss), atisbé el objetivo de aplicar sus teorías antropológicas a las realidades de la Península ibérica y de Iberoamérica. Esto último me quedó ya patente, después de un viaje a México, en el verano de 1989, del que volví fascinado por la cultura del país, al que seguirían muchos otros por diversos países de la región¹.

Y llegó el emblemático año para las relaciones entre España e Iberoamérica, 1992, que, en Salamanca, a diferencia de otras partes, sí dejó una huella que perdura en el tiempo: la inauguración del Instituto de Iberoamérica y Portugal en el Palacio de Abrantes. Quizá no fuera con el tiempo una institución que pudiera promover muchos apoyos a sus miembros para realizar investigaciones pero al menos sí fue un lugar de identificación para los americanistas salmantinos y asimismo para los que

seguiríamos la línea antropológica, especialmente cuando se implementó la Maestría de Estudios Latinoamericanos en el curso 1994-95. Desde entonces, y hasta el pasado curso, tuve a mi cargo la asignatura de Antropología² y recuerdo que el primer egresado de este título fue uno de mis dirigidos, el hoy doctor y profesor de Antropología social y de la asignatura referida, D. Carlos Montes Pérez, egresándose con su investigación sobre: *Cultura e identidad étnica en la Antropología latinoamericana: estudio sobre la etnicidad y el Estado en los Andes centrales peruanos y en los Valles del sur de México*, defendida y calificada con honores, en 1996.

En enero del año anterior (1995) un grupo de los doctorandos, a los que asimismo dirigía sus tesis, habían puesto en marcha una asociación de marcado carácter etnológico, el «Instituto de Investigaciones Antropológicas de Castilla y León» en principio para solicitar ayudas a la Junta de Castilla y León en orden a realizar proyectos etnográficos (se llevaron a cabo varios, bajo mi dirección, los años siguientes³), pero después fue adquiriendo el grupo otros objetivos algunos bastante relacionados con Iberoamérica, especialmente al implementarse, al año siguiente, el Congreso al que en el párrafo que sigue voy a referirme. Ese mismo año de 1995 por mi parte logré por primera vez una ayuda dentro del Programa de Cooperación Internacional Intercampus del AECI-ICI, que me permitió visitar e impartir docencia durante el verano en diversas Universidades de Colombia (F.U. Los Libertadores de Bogotá y U. EAFIT de Medellín) y Perú (Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Universidad de San Martín de Porres y Pontificia Universidad Católica del Perú, de Lima).

Y entonces llegaría el año de 1996 cuando hemos puesto el inicio colectivo de la especialidad tratada, pues en el mismo suceden unos hechos de gran relevancia futura para la misma, principalmente la celebración en Salamanca del aludido I Congreso Castellano-Leonés de Antropología Latinoamericana, los días 24 al 26 de octubre, que supondría el inicio de unos Congresos que se convertirían progresivamente en internacionales y que, después de más de una década, pasarían a celebrarse no sólo en Salamanca sino en diversos países iberoamericanos, concretamente en: Colombia, México, Brasil (cuatro veces), Chile y Portugal (dos veces). Pero de estos eventos académicos hablaremos más adelante, solo decir ahora que se han llevado a cabo anualmente con regularidad durante los últimos 26 años y que eran los únicos en la especialidad de antropología iberoamericana que había regularmente en España en aquellos iniciales momentos. En la actualidad afortunadamente hay algunos más, aunque tampoco abundan. Otro hecho del año que comentamos (1996) fue el nombramiento que se me hizo como director general adjunto de la Asociación Universitaria Iberoamericana de Postgrado (AUIP) por parte el entonces Rector de Salamanca D. Ignacio Berdugo Gómez de la Torre. Esta Asociación Iberoamericana es la mayor Red de Universidades del área para el tema, compuesta entonces por más de 120 Universidades (hoy en día son bastantes más) y que está dedicada a fomen-

tar los contactos y los desarrollos de postgrados de calidad en tales universidades. Esto, sin duda, influiría en que poco después se implementaría en la Universidad de Salamanca y con ayuda del Rector señalado, el Doctorado en Antropología de Iberoamérica que, en el apartado siguiente, explicaremos⁴.

En esta misma época también comienzan los contactos y las actividades netamente antropológicas con Portugal, principalmente en la zona de frontera de la llamada Raya. En un principio de manera tímida, con algunas presencias, junto con el decano de la Facultad de Ciencias Sociales, Pablo del Río, en Fundão, invitadas por el conocido periodista D. Antonio Paulouro, y después ya con una reunión de antropólogos de Lisboa y de Salamanca, realizada en el punto intermedio entre las dos ciudades, aproximadamente a 250 kilómetros de las mismas, en el Hotel Caça, próximo a Idanha à Nova. A esta reunión asistieron importantes antropólogos portugueses, como Pais de Brito o Benjamín Pereira, y se pusieron las bases de muchas actividades que se realizarían incluso muchos años después. Las primeras y quizá más emblemáticas serían los I^{os} y II^{os} Cursos de Verano Transfronterizos «Raia-La Raya», en Idanha à Nova (1998) y en Castelo Branco (1999), respectivamente, que fueron fuente de intercambios de alumnos y profesores posteriormente. También ese año visité diversas universidades en Iberoamérica (Colombia: P. U. Javeriana, EAFIT, U.I. de Santander, U. del Valle de Cali; Ecuador: P.U. Católica, Perú: U.N.M. San Marcos; y Panamá: Universidad de Panamá) ya con vistas a organizar estudios de postgrado, concretamente de doctorado, en la especialidad antropológica.

En 1997, destaca la celebración del II^o Congreso Castellano-Leonés de Antropología Latinoamericana, Religiosidades populares, que abre una línea de investigación que va a tener gran importancia en el grupo sobre los cultos de los pueblos, al igual que inicia una perspectiva, siempre buscada, aunque no siempre fácil de conseguir, de tipo comparativo etnológica, que ya en la publicación correspondiente será patente (Espina, 1998). Y que después será seguida en muchas tesis de doctorado, pues en este mismo año (bienio 1997-1999) se pone en marcha de manera incipiente un doctorado específico que, en principio y sólo por una sola vez, se denominaría «Antropología e Historia de Iberoamérica», en el que intervinieron 23 doctores americanistas de las áreas de Antropología, Historia, Educación, Filosofía, etcétera. Por resaltar los provenientes de fuera de la Universidad de Salamanca, mencionar a José Antonio González Alcantud, María Cátedra, José María Uribe, Pedro Pitarch, José María Fericgla o Carmelo Pinto. Entre los procedentes de Latinoamérica: Wilfredo Kapsoli (U.N.M. de San Marcos de Lima, Perú); Andrés Fábregas Puig (UNICACH de Tuxtla Gutiérrez, México); y Guillermo León Escobar Herrán (P.U. Javeriana de Bogotá, Colombia). En el siguiente bienio (1998-2000) se denominaría este título de doctorado como «Antropología de Latinoamérica», para pasar al bienio siguiente (2000-2002) de manera definitiva a adoptar el rótulo de «Antropología de Iberoamérica». Pero volviendo a 1997, referir que, entre las nuevas estancias en

universidades de Iberoamérica (de Ecuador, Perú y Colombia) es de destacar la que pude desarrollar del 21 de julio al 10 de agosto en el Instituto de Investigaciones Antropológicas (IIA) de la UNAM de México que sería de gran relevancia para la consolidación del referido doctorado desde el año 2000 por la presencia de varios doctores de este prestigioso instituto universitario, especialmente la de Luis Alberto Vargas y Rafael Pérez Taylor, entre otras.

También desde este año de 1997 se fue preparando el primer curso (celebrado en 1998 con temática psicológica) de lo después sería una serie de decenas de cursos anuales con asistencia de miles de alumnos en su conjunto, procedentes de Uruguay. No me extenderé sobre estas actividades docentes ya que, salvo en algunos casos iniciales, como el del Curso Internacional de «Psicoterapia, Psicodrama y Etnopsicología» (1999), tuvo orientaciones psicológicas o de otras áreas de conocimiento muy variadas pero no directamente relacionadas con la antropología social.

La consolidación: el Doctorado en Antropología de Iberoamérica

Sin duda la iniciativa estrella por muchos años sería el Doctorado de Antropología de Iberoamérica del que ya hemos dicho tomaría nombre y consolidación definitivas en 2000 extendiéndose sus actividades, defensas de tesis incluidas, hasta 2016. El impulso del programa se recibió ese año, en el que ya hubo 16 egresados⁵, debido en parte al apoyo rectoral y por la referida presencia de antropólogos mexicanos de la UNAM. Con esto, los profesores mexicanos de alguna manera devolvían la aportación que hacia 1940 recibieron de destacados antropólogos e intelectuales españoles exiliados con influencia no sólo en la fundación del Colegio de México, sino también del Instituto de Investigaciones Antropológicas de la UNAM y en la antropología mexicana en general: José Gaos, Bosch i Gimpera, Angel Palerm, etc.

Otro hecho que ayudó en la consolidación del Doctorado fue la aprobación por parte de la Agencia Española de Cooperación Internacional (AECI), también en ese año 2000, de la Red Temática Docente «Antropología de Iberoamérica», que actuaría hasta 2003 y que, coordinada por la U. de Salamanca, tenía la siguiente composición y responsables:

- Universidad de Granada: Dr. José Antonio González Alcantud
- Universidad de Burgos: Dr. Emiliano González Díez
- U.N.M. de San Marcos de Lima: Dr. César Germaná (Decano de la Facultad de Ciencias Sociales)
- U. de los Andes de Bogotá: Dr. Carl H. Langebaek (Decano de la Facultad de Ciencias Sociales)
- UNAM de México: Dr. Rafael Pérez Taylor
- U. de Salamanca: Dr. Ángel B. Espina Barrio⁶

Estos profesores continuarían muchos años dando docencia en el doctorado y asegurarían la presencia internacional cuando la actuación de los profesores mexicanos reseñada se fue aminorando, mientras que paulatinamente la de los profesores brasileños, especialmente la de los procedentes de la Universidad Federal de Pernambuco (UFPE), comenzara a aumentar, pero eso sería hacia 2003. Mientras tanto el Doctorado en Antropología de Iberoamérica que ya era interdepartamental en Salamanca en el año 2000 (Dptos. de Psicología social y Antropología y de Sociología y Comunicación) pasaría a ser en 2002 interuniversitario y permanente, con coordinación general de Salamanca y la participación de las Universidades de Valladolid y Burgos, a las que, en 2003, se sumaría la Universidad de León. Los coordinadores en estas universidades fueron:

- Universidad de Valladolid: Dr. José Luis Alonso Ponga.
Sustituido posteriormente por la Dra. Mercedes Cano Herrera en conjunción con el Dr. Jesús María Aparicio Gervás .
- Universidad de León: Dr. Óscar Fernández Álvarez.
- Universidad de Burgos: Dr. Emiliano González Díez.
- Universidad de Salamanca: Dr. Ángel B. Espina Barrio.

Lo cierto es que, desde ese momento, todas las Universidades públicas de Castilla y León y, durante varios años prácticamente todos los profesores de área de conocimiento de Antropología social de las mismas, pertenecieron a este programa académico, añadiéndose por otro lado los más destacados antropólogos del noroeste español, como, por ejemplo, los doctores José Antonio Fernández de Rota y Eloy Gómez Pellón. Apoyaron también el título, catedráticos tan afamados de otras áreas como el Dr. Alfredo Jiménez Eguizábal y el Dr. Juan Andrés Blanco, etc.

Hacia los años 2003-2004, como se ha dicho, se incrementó la presencia de profesores de Brasil debido en parte al establecimiento de un proyecto investigador y docente con la UFPE subvencionado por el Ministerio de Educación y la CAPES, titulado «Miradas Cruzadas. Identidades Regionales y Prácticas Culturales en Brasil y España»⁷. El mismo facilitó la realización de estancias de investigación de varios doctorandos y la presencia, ya prácticamente continua, de doctores de la UFPE en el programa, como: María do Carmo Tinôco Brandão, Antonio Carlos Motta de Lima, Renato Athias Monteiro, Russell Parry Scott, Tania Neumann Kaufman, etc., a los que se unieron profesores brasileños de otras universidades, destacando el doctor egresado del programa, Rodrigo Simas de Aguiar. Por otro lado se contó con la docencia de doctores internacionales de tanto prestigio como: José Antonio Alonso Herrero (U. de Las Américas de México); David Lagunas, Gabriel Espinosa; Alberto Morales (U. A. del Estado de Hidalgo de México); Pablo Jaramillo Estrada y Francisco López Gallego (U. de EAFIT de Medellín); o José Carlos Venâncio (UBI de Portugal), entre otros⁸.

Pero, sin duda, unas de las incorporaciones más relevantes para el programa fue la del Catedrático de Antropología social de la U. Complutense y miembro de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas, el Dr. Carmelo Lisón Tolosana, en 2004. Como informábamos el pasado año en un artículo titulado «Carmelo Lisón Tolosana en Salamanca y Granada», del número monográfico de la *Revista Euroamericana de Antropología* dedicado a este autor:

Carmelo se incorporó al Programa Doctoral en el bienio de 2004-2006, permaneciendo seis bienios consecutivos, hasta prácticamente la finalización de sus ofertas docentes en 2009-2011. Desde ese año de 2004 siempre impartió la misma temática: 'El modo epistemológico de la Antropología cultural'. Es verdad que ese módulo estuvo encuadrado durante los bienios 2004-2006, 2005-2007 y 2006-2008, en la asignatura de 'Antropología de la Península ibérica', pero después (bienios 2007-2009, 2008-2010, 2009-2011), y tras una reforma del plan de estudios, fue mejor ubicado en la asignatura de 'Teoría e Historia Antropológicas'. (Espina, 2021)

Su docencia y sus actuaciones presidiendo los tribunales de Tesis doctorales es recordada con cariño por todos nuestros alumnos y colegas.

En 2007, como decimos, el programa, de manera autogenerada, tuvo una reforma en sus materias muy interesante pues pasó de estructurarse desde una manera digamos regional, con Antropología de los Andes, de Mesoamérica, de Brasil y el Amazonas, o de la Península ibérica, etc. (con algunas asignaturas sobre Cronistas de Indias, Antropología de la salud y Metodología etnológica), a una forma temática, con núcleos de investigación como: Indigenismo y utopía, Cosmovisión, ritos y religiosidad, Poder y conflicto; Cultura local, identidad y patrimonio, Relaciones históricas Península ibérica-Iberoamérica, Desarrollo rural y urbano; Iberoamérica en el mundo contemporáneo; Ecología y medicina culturales, etc. Siendo completado, eso sí, con unas asignaturas más amplias sobre Teoría e Historia antropológicas y sobre Metodología etnográfica y comparativa. En esta reforma tuvo un papel protagónico el catedrático de Antropología social de la Universidad de La Coruña, el Dr. José Antonio Fernández de Rota y Monter.

Por lo que se refiere a los doctorandos y egresados, el programa presenta una alta tasa de éxito en lo referente a los que lograron obtener el Diploma de Estudios Avanzados (DEA) en Antropología social, que fueron 135⁹, de los cuales, la mayoría (70), terminaron su tesis doctoral en los años siguientes logrando el máximo título académico. La gran mayoría de los mismos obtuvo la calificación de Sobresaliente «Cum Laude», y en 8 casos se recibió la «Mención Europea», y en 9 casos el Premio Extraordinario de Doctorado.

De los que lograron obtener el grado de Doctor la mitad fueron del sexo femenino (35) y la otra mitad (35) del masculino, lo que no es habitual en este tipo de

titulaciones de doctorado. Por lo que se refiere a nacionalidades la distribución de los doctores fue la siguiente: Brasil, 22; España, 16; México, 13; Colombia, 7; Puerto Rico, 2. Y finalmente un doctor por cada una de las siguientes naciones: Venezuela, Italia, Grecia, EE.UU. Japón, Corea del sur, Argentina, Ecuador, Taiwán y Chile. En cuanto a las temáticas de las Tesis doctorales, la mayoría versó sobre temas indigenistas (17). Otros temas fueron: Religiosidad popular (8); Emigración (7); Patrimonio cultural (6); Antropología política (6); Estudios comparativos (5); Antropología de la salud (4); Antropología de la educación (3); Antropología de género (3); Etnohistoria (2); Península ibérica (2); Museos (2); Parentesco (1); Antropología de la empresa (1); y Antropología visual (1)¹⁰.

La actividad que, en los casos que conocemos, realizan en la actualidad algunos de estos doctores, es: profesor de Universidad (30); Investigador (15); Profesor de Instituto (3); Director de Museo (3); Técnico de cultura (2); Militar (1); Jurista (1); Pastor evangélico (1) y Político (1). Es de destacar la actividad universitaria de los 30 profesores referidos que en algunos casos han desempeñado o desempeñan cargos relevantes en universidades latinoamericanas, como el de rector, vicerrector, director de máster o postgrado de Antropología, director de congresos de la especialidad, etc.¹¹.

Entre todos los doctores que realizaron tesis con temática antropológica iberoamericanista podríamos reseñar a aquellos que se incorporaron al propio programa como docentes: Alfonso Gómez Hernández, Pablo Jaramillo Estrada, Rodrigo Simas de Aguiar y Francisco Javier Rodríguez Pérez. También aquellos que realizaron sus tesis en igual materia en este doctorado o en otros y que serían posteriormente profesores del Master Universitario que lo continuó con la misma denominación: Carlos Montes Pérez, Iñigo González de la Fuente, Mario Helio Gomes de Lima, Luiz Nilton Corrêa y Eduardo R. Saucedo Sánchez de Tagle. De otros incorporados más recientemente comentaremos en el apartado siguiente.

La expansión del doctorado también se vio favorecida por la implementación de asignaturas de la misma especialidad, de carácter optativo, en la Maestría (después Master) de Estudios Latinoamericanos, donde ya existía una asignatura en tal línea desde su inicio, y en las Licenciaturas (después Grados) de Sociología y Trabajo social. Pero estas asignaturas, por diversos motivos, quizá no tuvieron el desarrollo que hubiera sido deseable.

La reforma: el Máster Interuniversitario en Antropología de Iberoamérica

Con la entrada en vigor de nuevos decretos estatales que regulaban los nuevos programas de máster y doctorado en España, hubo de acometerse una reforma radical de los estudios referidos a la especialidad de Antropología de Iberoamérica. En esencia estos cambios exigían la creación de Másteres Universitarios previos a la entrada de los alumnos en Programas de doctorado, teniendo que tener éstos

últimos un carácter más amplio, tanto en sus temáticas como en el número de doctores integrantes. Se decidió entonces la implementación de un Máster oficial de «Antropología de Iberoamérica», de 60 créditos, con docencia presencial y asimismo con carácter interuniversitario, en este caso, con la Universidad coordinadora de Salamanca y co-organizadoras de Valladolid y León. Las resistencias para llevar a cabo esta transformación, que estuvieron a punto de impedirla definitivamente, fueron grandes y solo cuando hubo un cambio en el vicerrectorado encargado de los postgrados y debido a la decidida y benéfica acción del nuevo vicerrector, Dr. José Ángel Domínguez Pérez, pudo llevarse a cabo la tramitación de la memoria del título, que, por cierto, recibió la verificación de la ASUCyL sin la menor sugerencia de cambio, en 2011¹². Pero las dificultades no terminaron ahí pues la resistencia de algunos a que fueran las secretarías de las Facultades las encargadas de llevar a cabo la matriculación y otros trámites de estos másteres, estuvo a punto de impedir la matriculación de los primeros alumnos de la especialidad en la Facultad de Ciencias Sociales. Debieron de realizarse esos trámites por parte de administrativos de la Facultad de Derecho. Finalmente, pese a todo, en el curso 2011-2012, fueron 34 los alumnos matriculados¹³.

El plan de estudio fue reformado en 2016 pues, por sugerencia rectoral, pasó a la modalidad docente semipresencial, lo que facilitó la captación de alumnado, especialmente procedente de Brasil. Al finalizar ese año, como ya se ha anotado, el programa recibió la primera renovación de su acreditación, obtenida sin ninguna dificultad. Paulatinamente, al plantel de profesores ya aludido en el apartado anterior, se fueron incorporando jóvenes, pero destacados doctores, a la docencia del Máster como el procedente del Doctorado en Estudios Latinoamericanos, Dr. Daniel Valerio Martins; o del Doctorado en Historia Moderna, Contemporánea y de América, Dra. Elizabeth Manjarrés Ramos, que ejercieron incluso labores de apoyo a la gestión del título¹⁴; o bien procedentes del nuevo del Doctorado en Ciencias Sociales (también en sus líneas de Antropología) como el Dr. Antonio Bonatto Barcellos; o los procedentes de la U. de León, Miguel González; o de la U. de Valladolid, Antón Fernández de Rota. Asimismo impartieron clases, en mayor o menor grado, profesores de trayectoria tan amplia y destacada como los catedráticos: Ricardo San Martín Arce de la U. Complutense y de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas; Luis Álvarez Munarriz de la U. de Murcia; Mariano Esteban de Vega de la Universidad de Salamanca; Alfredo Guillermo Rajo de la U. Intercultural Indígena de Michoacán, etc.¹⁵.

Desde su implantación, en el curso 2011-2012, hasta el curso 2019-2020, el Título ha recibido a 203 alumnos, de los cuales han logrado la titulación de *Máster Universitario en Antropología de Iberoamérica* por las Universidades de Salamanca, Valladolid y León, un total de 192 egresados, lo que equivale a una *tasa del 94,6 % de éxito*. La distribución de los alumnos por *sexo* ha sido la siguiente: Hombres, 83 (40,8 %); Mujeres, 120 (59,2 %).

Por *países de origen*: Brasil: 92; España: 41; China: 34; México: 11; Portugal: 4; Colombia: 4; Venezuela: 3; Italia: 3; EE.UU: 2; Perú: 2; Puerto Rico: 1; Japón: 1; Gran Bretaña: 1; Uruguay: 1; Taiwán: 1; Guatemala: 1; Chile: 1

El perfil laboral de estos egresados, podemos resumirlo comentando que entre ellos hay en la actualidad 42 que ya han alcanzado el título de Doctor y que, sólo en el Doctorado en Ciencias Sociales de la U. de Salamanca del que tenemos datos más exactos, están matriculados en la actualidad otros 40 doctorandos realizando sus tesis, aunque seguramente en otros programas doctorales universitarios habrá más egresados de este Máster. Por lo que se refiere a las actividades actuales (2020) de los egresados, hemos podido comprobar solamente las de una parte de ellos (excluyendo los que habitan en China y algún otro país). La distribución es la siguiente: Profesores de Enseñanzas Medias: 33; Profesores de Universidad: 23; Funcionarios de la administración: 3; Directores de Museos: 3; Técnicos de Cultura: 2; Administrativos: 2; Altos funcionarios (justicia): 2; Rector: 1; Director de; Instituto Universitario: 1; Militar: 1; Empresario: 1; Político: 1¹⁶.

El Máster es eminentemente investigador pero capacita para realizar actividades relacionadas con las políticas públicas en los ámbitos educativos, de la cooperación internacional, la emigración, el patrimonio cultural, el turismo, las ONG,s, la ayuda humanitaria y los objetivos de desarrollo sostenible, especialmente en relación a los países iberoamericanos¹⁷.

Los egresados tienen su continuidad investigadora, como hemos dicho, especialmente en el programa de doctorado en Ciencias Sociales de la Universidad de Salamanca, en su Línea de Antropología, con ya 20 tesis defendidas en la misma y unas 50 en marcha. Otros, de forma mucho más minoritaria, prosiguen sus estudios de doctorado en otros programas, de Historia o Educación, principalmente en la Universidad de Salamanca, aunque también en otras, bien co-organizadoras del máster, bien de otras comunidades o países.

La apertura transfronteriza a Portugal y la creciente presencia asiática

Siempre ha sido una constante, en los estudios e investigaciones de la especialidad que comentamos, el interés por un iberismo de tipo iberoamericano y, por lo tanto, interesado por conocer Portugal y, especialmente, sus regiones transfronterizas. Como ya hemos referido, a mediados de la última década del siglo pasado se llevaron a cabo diversas actividades académicas entre la Beira interior y la U. de Salamanca, impulsadas desde nuestra disciplina. Contactos, reuniones y proyectos que desembocaron en exitosas cooperaciones, por ejemplo, con el Centro Cultural Raiano de Idanha à Nova (primeros cursos de verano transfronterizos Raia-La Raya); con el municipio de Castelo Branco y su Instituto Politécnico (segundos cursos de verano), pero también con exposiciones fotográficas (Manto de Ceres -1997- en

Salamanca, o Crepitares -2007-, en Belmonte, Covilhã, Recife, etc.). Los Cursos de verano, especialmente, supusieron un inédito y amplio intercambio de alumnos y profesores de ambos lados de la frontera y, en su implementación, como en la de otras muchas iniciativas que ahora reseñaremos, la persona del egresado de nuestro Master, D. Pedro Salvado sería esencial. Después serían continuados por otras personas, orientaciones y especialidades, por ejemplo, en la ciudad de Guarda. Asimismo, figuras como la de Antonio Catana de Idanha à Nova proseguirían labores similares con excelentes cursos de tipo etnográfico, como los Cursos de Religiosidad popular, que ya van por su séptima edición.

La asistencia a los Congresos de Antropología de Iberoamérica, de los que hablaremos a continuación, de ponentes portugueses fue en progresivo aumento. Desde la presencia en el congreso que versó sobre Antropología visual, en 1998, de Catarina Álvés, pasando por la intervención memorable de Antonio Salvado, nombrado socio de honor del IIACyL en 2004; o la del entonces «vereador» de cultura, Paulo Fernandes; hasta la del Rector de Lisboa, Barata Moura, muchas son las que podríamos citar. Asimismo, la de varios profesores del Departamento de Sociología de la Universidad de la Beira Interior, universidad con la que se estableció un convenio de cooperación especialmente orientado a estancias internacionales de varios doctorandos del programa. Cuando el aludido político, Paulo Fernandes, asumió la presidencia de la Cámara Municipal de Fundão, las relaciones y los trabajos con este municipio se incrementaron exponencialmente. Se establecieron prácticas de campo para los alumnos de postgrado salmantinos de antropología, en lo que vino en denominarse «Campus Abierto» (2013). Si ya estos alumnos habían realizado cada año etnografías didácticas en distintas partes de la geografía castellano-leonesa, por ejemplo, en: Martínez (Ávila), Pereña (Salamanca), Nava del Rey (Valladolid); Bermillo de Sayago (Zamora); ahora pasarían a ser prácticas internacionales en Fundão (Portugal) de la mano de los aludidos Paulo Fernandes y Pedro Salvado y, asimismo, de Alcina Cerdeira y otras admirables personas. Pero no solo estas prácticas sino también se realizaron otras actividades. Sin ser exhaustivos: Forum «Vivir local, ciudadanía Global» (al que asistió el entonces Rector de la U. de Salamanca, Daniel Hernández Ruipérez) (2013); IIº Congreso del Bombo (2016), diversas Jornadas Transfronterizas (en Fundão y Nava del Rey), etc. Lo cierto es que el alumnado beirano en el máster se incrementó (André Mota, Anselmo Cunha, André Oliveirinha, etc.) y las investigaciones etnográficas empezaron a dar sus frutos en forma de publicaciones de artículos científicos¹⁸. El convenio establecido entre la U. de Salamanca y la Cámara Municipal de Fundão sirvió para conseguir su objetivo de favorecer el conocimiento y el estudio de la cultura de estas tierras por alumnos, investigadores y profesores antropólogos, y esperemos sigan ampliándose sus logros en los próximos años, también para otros municipios. La presencia de antropólogos salmantinos ha sido constante en cursos y jornadas de la Beira: en las Jornadas de Historia de la

Medicina en Castelo Branco (que ya van nada menos que por su XXXIII edición); las de Cultura en Belmonte; sobre templarios en Castelo Branco; de Arqueología o de Religiosidades populares en Penamacor, etc. Culminando todo ello, de momento, con la celebración en Fundão del XXVIº Congreso de Antropología de Iberoamérica (2022), del que más adelante hablaremos.

Otra característica de los estudios que comentamos, y que comparte en este caso con otros de la academia salmantina, es el paulatino incremento del alumnado de procedencia asiática. Hace años provenía de Taiwán y Corea del sur y, más recientemente, de China. Entre las doctoras formadas en el programa de doctorado destaca la Dra. Shin Ja Yu, actualmente Profesora Titular de la Universidad de Ilán (Taiwán) o la Dra. Ina Jung del Instituto de Estudios Iberoamericanos en Busán (Corea del Sur), y también otros casos procedentes de Japón. Pero en el máster, a partir de 2015, comienza a incrementarse la matriculación de alumnos procedentes de China, hasta llegar a ser en alguna edición mayoritarios. Con la irrupción de la pandemia de la covid esta presencia se interrumpe abruptamente volviendo, en la actualidad, a frecuencias más moderadas.

Los Congresos Internacionales de Antropología de Iberoamérica (CIAI's) y las Redes académicas

Desde su primera edición, que ya informamos fue en octubre de 1996 en Salamanca, y que versó sobre aspectos generales de la Antropología en la Península Ibérica y en Latinoamérica, fueron perfilándose las líneas de investigación etnológicas y asimismo transdisciplinares (con los ámbitos de la comunicación, la política, la sociología, la educación, la filosofía, la cooperación, etc.) que irían marcando las sucesivas temáticas de las siguientes convocatorias anuales, cada vez con mayor presencia de asuntos y ponentes ibéricos e iberoamericanos, procedentes en su conjunto de más de dos centenas de instituciones de educación superior del espacio euro-americano, predominando, claro está, la de los antropólogos. Estas temáticas, seguidamente fueron:

- Religiosidades populares (1997);
- Antropología visual (1998);
- Cronistas de Indias (1999 y 2001);
- Fronteras (2000)
- Emigración e integración cultural (2002);
- Familia, educación y diversidad cultural (2003);
- Poder, política y cultura (2004);
- Conflicto y cooperación (2005);
- Conocimiento local, comunicación e interculturalidad (2006);

-
- Turismo, cultura y desarrollo (2007);
 - Antropología aplicada (Salamanca, 2008) e Inovação cultural, patrimonio e educação (Recife, 2008) ;
 - Estudios socio-culturales en Brasil y España (2009);
 - Culturas ibéricas y mestizaje en América, África y Oriente (2010);
 - Contención y derroche (2011);
 - Estética, cultura y poder (San Luis Potosí, 2012);
 - Representaciones, rituales e imaginarios religiosos y profanos (Salamanca, 2012);
 - Cuerpo, espacio y cultura en la era de las expectativas expandidas (Porto Alegre, 2013);
 - Educación, Ecoturismo y Cultura. Desafíos de un Mundo globalizado (São Jose, 2015);
 - Religión, Tolerancia y educación Intercultural (Fortaleza, 2016)
 - Religiosidades populares, músicas e emigraciones (La Serena- Chile, 2017)
 - Museos, Turismo y Patrimonio (Ponta Delgada, Açores, Portugal, 2019)
 - Identidades, Historia y Cultura (Salamanca, noviembre de 2020, telemático, 2.100 asistentes)
 - Y, el último, en marzo de 2022: Territorios, Migraciones y Fronteras (Fundão, Portugal, 2022)¹⁹

Las discusiones sobre tales problemáticas, siempre con una componente muy innovadora, fueron paralelas a serias investigaciones de muchos de los que fueron profesores, o invitados y también de doctorandos o alumnos, del Programa de Doctorado Interuniversitario de Antropología de Iberoamérica y, en los últimos años, del Master Universitario de la misma especialidad.

Todo ello fue tejiendo una extraordinaria red de creación y difusión de conocimiento antropológico, reforzada por la publicación de todas las citas del Congreso, bien en formato de libro impreso (12 volúmenes, hasta 2008), o de publicación digital, disponible en internet (Congresos desde 2008). Algunas de esas ediciones fueron posibles por el apoyo inestimable de entidades como el Instituto de Investigaciones Antropológicas de Castilla y León, la Universidad de Salamanca, la Diputación Provincial de Salamanca, la Fundación Joaquim Nabuco de Recife o la Sociedad Iberoamericana de Antropología Aplicada, y, sin duda, constituyen el legado intelectual máspreciado y duradero de este Congreso²⁰.

Fueron directores de estos Congresos, en sus celebraciones fuera de Salamanca: Mario Helio Gomes de Lima (Fundación Joaquim Nabuco de Recife-Brasil, 2008), Héctor Medina Miranda (Universidad Autónoma de San Luis Potosí-México, 2012), Antonio Bonatto Barcellos (Universidad Federal de Río Grande do Sul, 2014), Telmo Pedro Vieira (Universidad Municipal de São Jose- Brasil, 2015), Daniel Valério Martins (Universidad Federal de Ceará, 2016), Jaime Montes Miranda (Universidad

de La Serena-Chile, 2017), Luiz Nilton Corrêa (Cámara Municipal de Ponta Delgada-Las Azores, Instituto Histórico y Geográfico de Santa Catarina, 2019), Alcina Cerdeira y Pedro Salvado (Cámara Municipal de Fundão-Portugal, 2022)

Entre los personajes famosos que vinieron al congreso, aparte de prácticamente todos los sucesivos rectores de la U. de Salamanca, que lo inauguraron en algunas ocasiones, podemos citar a: D. Guillermo León Escobar Herrán, Embajador de Colombia ante la Santa Sede y la Soberana Orden Militar de Malta (1997 y 2004); D. Joaquim Roldão dos Santos, Presidente del Tribunal de Cuentas del Estado de Pernambuco (2002); D. Silvio Sánchez Fajardo, Rector de la U. de Nariño de Colombia (2003); D^a. Margarida de Oliveira Cantarelli, Presidenta del Tribunal Federal de la VII^a Región Judicial de Brasil (2004); D. José A. Rodrigues Barata Moura, Rector de la Universidad de Lisboa (2004); D. Paulo César de Oliveira Campos, Embajador de Brasil en España (2010); D. Carmelo Lisón Tolosana, Académico de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas (2008 al 2012); D. Silvio Ángel Aguirre Baztán, Académico de la Real Academia Europea de Doctores (2008 al 2019); D. Otavio Augusto de Freitas Barcellos, Desembargador del Tribunal de Justicia del Estado de Río Grande do Sul (2014); D^a Berta Nunes, Secretaria de las Comunidades Portuguesas (2022); D. Hermann Aschentrupp Toledo, Embajador de México en Portugal (2022).

Se realizaron multitud de contactos, convenios, actos sociales, excursiones... Asimismo se plantearon redes, proyectos de investigación y publicaciones, y, sobre todo, nos pudimos conocer cada vez más y mejor estudiosos y alumnos de ciencias sociales y humanas de las dos orillas del Atlántico. También pudimos homenajear a nuestras figuras de identificación desaparecidas: la del brasileño Gilberto Freyre (2008) en presencia de su nieta, Kika Freyre, doctora de nuestro programa; la del peruano José María Arguedas (2011); y la del español, José Antonio Fernández de Rota (2011).

Justo es decir que en los inicios de estos Congresos jugó un papel muy benéfico el Dr. Eufemio Lorenzo Sanz, especialista en Historia moderna de América y, a la sazón, Jefe del Servicio de Enseñanzas Universitarias de la Junta de Castilla y León, desde cuya Dirección General de Universidades la actividad recibió algunas ayudas, en concurso competitivo y en sinergia con otras instituciones públicas y privadas mencionadas.

Curioso es observar que desde el principio el Congreso motivó exposiciones de diversos tipos, desde la primera de carácter fotográfico, «América latina y Castilla y León. Visiones antropológicas», inaugurada el 24 de octubre de 1996; hasta la última exposición de los 26 carteles de los CIAI's descritos, llevada a cabo en Fundão en el seno de su vigésima sexta celebración en 2022.

Por otro lado, los Congresos fueron la expresión, en algunas ocasiones, o motivaron, en otras, diversas Redes académicas iberoamericanistas. Ya nos hemos referido a la Red Temática Docente de Antropología de Iberoamérica; a las acciones antro-

pológicas realizadas desde la AUIP; a las establecidas con la UFPE de Brasil o con la Universidad de São Paulo (esta última para atender la docencia del insuficientemente apoyado Master U. en Estudios Brasileños del Centro de Estudios Brasileños-CEB)²¹, pero también se establecieron otras en Salamanca como la Sociedad Iberoamericana de Antropología Aplicada (SIAA)²², implementada a imagen y semejanza de la Sociedad Española de Antropología Aplicada (SEAA), entidades ambas que tienen como Presidenta de honor a la Catedrática de Antropología social D^a María Jesús Buxó i Rey.

Pero quizá la red más amplia pudo ser la Red Universitaria de Antropología de Iberoamérica (RVAI) que se constituyó el día 19 de julio de 2018 el Salón de Actos del Centro de Estudios Brasileños de la Universidad de Salamanca coincidiendo con la celebración del llamado Congreso Mundial de Americanistas (56º ICA) en un año emblemático para el estudio salmantino, al cumplirse ocho siglos de su existencia. Al acto asistieron y firmaron su constitución 53 profesores de distintas nacionalidades, adhiriéndose posteriormente 60 profesores o investigadores más, con un total de 113 comprometidos. Esta red vio limitada sus actuaciones por las razones que explicaremos en el apartado siguiente, siendo parcialmente reemplazada por otros grupos de investigación iberoamericanos, quizá no tan numerosos, pero con mayor afinidad temática y profesional entre sus componentes.

La Revista Euro-americana de Antropología, los grupos de investigación y el futuro postcovid

En marzo de 2015 se dio a conocer una iniciativa editorial de extraordinario interés para la Antropología en Salamanca. La salida a la luz pública de una Revista científica, con el título «Revista Euroamericana de Antropología» (REA) (ISSN 2387-1555)²³. Como en otras ocasiones fruto de la iniciativa del IIACyL y de los profesores: de la U. Federal Grande Dourados, Dr. Rodrigo Simas de Aguiar, y de la U. de Salamanca, Dr. Ángel-B. Espina Barrio. Pronto tuvo reconocimiento del Instituto U. de Iberoamérica y, posteriormente, en 2018 del servicio de Ediciones U. de Salamanca. El hecho es importante pues pensamos que es la primera vez en la historia de la U. de Salamanca que se edita una revista netamente de Antropología social. En su página web reza lo siguiente: «La revista está dedicada a la difusión de temas y de investigaciones en antropología social llevadas a cabo en Europa y América, especialmente en el mundo ibérico y latinoamericano. Con una periodicidad semestral, su difusión se ofrece por medio digital y gratuita cumpliendo con un objetivo de socialización del conocimiento y de difusión de la antropología socio-cultural».

Desde su número 0 la Revista cuidó en extremo la calidad científica de sus artículos, con selecciones reforzadas, la calidad de la edición y de las fotografías, así como lo atractivo de sus portadas. Según expresaban sus iniciales editores, la Revista:

Tiene como misión, eso sí, difundir estudios de calidad de la especialidad antropológica, realizados en, o sobre, las realidades socio-culturales euroamericanas. Incluyendo perspectivas interdisciplinares —entre las que pueden encontrarse las de la etno-historia, la antropología aplicada o la etnoarqueología— se pretende superar la clásica división de los estudios culturales que distinguía los «nacionales» de los «imperiales», acogiendo investigaciones autóctonas sobre, y de, los indígenas; así como trabajos externos sobre las distintas etnias que pueblan la región considerada, intentando fomentar un permanente diálogo cruzado.

Se pretende también romper el dominio prácticamente exhaustivo del idioma inglés en la difusión de la ciencia social y, sin prescindir de esta lengua, promocionar particularmente el empleo del español y el portugués, así como el de otras lenguas (francés, italiano, etcétera), ya sea en los mismos textos o en los resúmenes de los artículos.

Por último, conscientes del auge actual de lo audiovisual, la revista favorecerá la difusión de imágenes con buena definición que amplíen y ayuden a comprender los contenidos expuestos. (Espina y Rodrigo, 2015)

A partir de ese momento comienzan a ver la luz periódicamente los siguientes números:

- Nº. 1: Miscelánea (2015)
- Nº. 2: Antropología del Derecho en Brasil (2016)
- Nº. 3: Culturas e Identidades Afroamericanas (2016)
- Nº. 4: Etnología indígena (2017)
- Nº. 5: Patrimonio Cultural y Museos (2018)
- Nº. 6: Antropología y Educación (2018)
- Nº. 7: Consumo y Espacio Rural (2019)
- Nº. 8: Antropología y Arte (2019)
- Nº. 9: Narrativas del pasado indígena (2020)
- Nº. 10: Prospectivas antropológicas y desarrollo local 2020)
- Nº. 11: Carmelo Lisón Tolosana en perspectiva (2021)
- Nº. 12: Antropología del deporte (2021)
- Nº. 13: Miscelánea de Antropología social (2022)

Estando ya muy avanzados el Nº. 14, «Cuarenta años de neoliberalismo y mundo rural» y el Nº 15 dedicado a «Antropología aplicada. Homenaje a Silvio Ángel Aguirre Baztán». Según puede comprobarse la revista ha ido apareciendo regularmente y está disponible de manera gratuita para los investigadores en la dirección

de internet informada. Asimismo, los últimos números, también pueden adquirirse impresos en papel a través de Amazon. Son ya más de 140 los artículos publicados y los índices de impacto de la publicación están subiendo. La Revista está indexada en: Latindex (Características cumplidas 33), Qualis A4, Dialnet plus, CIRC, MIAR y REDIB.

En su Comité científico están prestigiosos antropólogo europeos y americanos y, en la actualidad, su director es el autor de estas líneas y los editores los doctores Carlos Montes Pérez, Íñigo González de la Fuente y Víctor del Carmen Avendaño Porras.

Por lo que se refiere a los grupos de investigación y las redes iberoamericanas asociadas a la antropología en Salamanca en la actualidad, comentar que ya antes de la pandemia de 2020 pero, especialmente, al irrumpir la misma en los ámbitos académicos, se pusieron en marcha, de una forma más o menos espontánea, una serie de grupos, llamados genéricamente Grupos Salamanca de Investigación (GGSI) sobre temas antropológicos iberoamericanos. Su acción fue lógicamente telemática y reúnen, cada uno, unos 20 participantes aproximadamente de media, entre profesores y alumnos, éstos últimos de postgrado (doctorado y máster) de diversas procedencias aunque con identificación salmantina. Los grupos son los siguientes:

Grupos Salamanca de Investigación en temas de Antropología Aplicada a Iberoamérica (GGSIAAI)

- GSIM: Grupo Salamanca de Investigación en Museos y Patrimonio Cultural Iberoamericano
- GSIADI: Grupo Salamanca de Investigación en Antropología del Derecho en Iberoamérica.
- GSIAI-EI: Grupo Salamanca de Investigación en Antropología Indigenista y Educación Intercultural.
- GSIAH: Grupo Salamanca de Investigación en Antropología e Historia de Iberoamérica²⁴.

Todos ellos se reúnen periódicamente, aproximadamente una vez al mes, y han organizado foros, ciclos de conferencias, seminarios, números de revistas, consultorías e incluso algún congreso. Todos ellos tienen sus páginas web, grupos de WhatsApp, logo, junta directiva, estatutos, etc. El GSIM pronto cumplirá dos años de actividad y prepara un nuevo foro conmemorativo de tal efeméride. Esperemos que en el futuro la acción de estos grupos se amplíe y se realice también en ocasiones de manera presencial.

Lamentablemente, por motivos que sería muy penoso describir, parece que el año 2022 será el último del Master en Antropología de Iberoamérica pero esperemos que el nuevo Grado implementado en la Facultad de Ciencias Sociales represente un futuro muy prometedor para la disciplina en general. Este nuevo Grado tie-

ne en su 4º curso, una asignatura obligatoria de «Antropología de Iberoamérica», que entrará en funcionamiento en el curso 2023-24 y que seguramente a partir de 2025 impulse a algunos graduados a realizar investigaciones posteriores en la línea que comentamos. Tales investigaciones están aseguradas, por ejemplo, en Portugal, probablemente pasando de estar centradas en aspectos culturales locales, a ocuparse de otros, como el de la emigración y la integración, cada vez más predominantes y sobre los que se quieren poner en marcha estudios superiores. Pero también en Iberoamérica, con nuevas acciones y convenios, como los que se proyectan con el Instituto de Antropología e Historia (INAH) de México (especialmente de San Luis Potosí), con la Universidad Intercultural Indígena de Michoacán (UIIM-México), la U. Mesoamericana (México), U. de la Serena (Chile), U. de Brasilia (DF), Instituto Federal Goiano (Goiás) de Brasil, etc. Asimismo, a través de Cátedras, como la Cátedra Internacional Intercultural de Pensamiento Crítico (CIIPC)²⁵ con la que ya se han hecho colaboraciones en foros, publicaciones y congresos, pero que pueden ampliarse a organizaciones de postdoc y otras iniciativas.

También hemos hecho referencia a unas 50 tesis que se están desarrollando actualmente en la línea de Antropología del Doctorado en Ciencias Sociales, estando muchas de las cuales enfocadas al estudio socio-cultural de temas iberoamericanistas. Solo esto representaría en los próximos años una ingente y esperemos fecunda tarea. Quizá a través de una Cátedra Perú o por otras vías (como la de la Real Academia de Doctores de Europa-RAED, etc.) puedan lograrse asimismo esos objetivos, que no son otros que los de impulsar, a través del conocimiento, la convivencia y el bienestar de los pueblos a los que pertenecemos.

Bibliografía

- Aguilera, A.H. (2011). *Currículo e Cultura entre los Bororo de Meruri*. Campo Grande: Editora UCDB.
- Aparicio Mena, A.J. (2009). *Cultura tradicional de salud y etnomedicina en Mesoamérica*. Victoria: Trafford [Traducción al portugués: *Medicina indígena na Mesoamérica*. Recife: Fundación Joaquim Nabuco].
- Espina Barrio, A.B. (1998). Los postgrados en Antropología en Iberoamérica. En *Antropología en Castilla y León e Iberoamérica. Aspectos generales y Religiosidades populares* (pp. 31-36). Salamanca: Dirección General de Educación Universitaria e Investigación de la Junta de Castilla y León.
- Espina Barrio, A.B. (2021). Carmelo Lisón Tolosana en Salamanca y Granada. *Revista Euroamericana de Antropología*, 11, 12-23.
- Espina Barrio, A.B. (1998). *Antropología en Castilla y León e Iberoamérica. Aspectos generales y Religiosidades populares*. Salamanca: Dirección General de Educación Universitaria e Investigación de la Junta de Castilla y León.

-
- Espina Barrio, A.B. (1999). *Antropología en Castilla y León e Iberoamérica II. Antropología visual*. Salamanca: Instituto de Investigaciones Antropológicas de Castilla y León.
- Espina Barrio, A.B. (2001). *Antropología en Castilla y León e Iberoamérica III. Fronteras*. Salamanca: Instituto de Investigaciones Antropológicas de Castilla y León.
- Espina Barrio, A.B. (2002). *Antropología en Castilla y León e Iberoamérica. IV Cronistas de Indias*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Espina Barrio, A.B. (2003). *Antropología en Castilla y León e Iberoamérica. V Emigración e integración cultural*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca-IIACyL.
- Espina Barrio, A.B. (2004). *Familia, Educación y Diversidad Cultural. Antropología en Castilla y León e Iberoamérica. VI*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca-IIACyL.
- Espina Barrio, A.B. (2005). *Programa de Doctorado Interuniversitario «Antropología de Iberoamérica»*. Salamanca: IIACyL.
- Espina Barrio, A.B. (2005). *Poder, Política y Cultura. Antropología en Castilla y León e Iberoamérica. VII*. Recife: Editorial Massangana- Fundação Joaquim Nabuco.
- Espina Barrio, A.B. (2005). *Conflicto y Cooperación. Antropología en Castilla y León e Iberoamérica. VIII*. Salamanca: Diputación de Salamanca -IIACyL.
- Espina Barrio, A.B. (2006). *Conocimiento Local, Comunicación e Interculturalidad. Antropología en Castilla y León e Iberoamérica. IX*. Recife: Editorial Massangana- Fundação Joaquim Nabuco -IIACyL.
- Espina Barrio, A.B. (2007). *Programa de Doctorado Interuniversitario «Antropología de Iberoamérica»*. Salamanca: IIACyL.
- Espina Barrio, A.B. (2008). *Turismo, Cultura y Desarrollo. Antropología en Castilla y León e Iberoamérica. X*. Salamanca: Diputación de Salamanca -IIACyL.
- Espina Barrio, A.B. (2008). *Antropología aplicada en Iberoamérica*. Recife: Editorial Massangana- Fundação Joaquim Nabuco. [Edición digital DVD].
- Espina Barrio, A.B. (2008). *Antropología aplicada en Iberoamérica*. Recife: Editorial Massangana-Fundação Joaquim Nabuco. [Edición impresa, selección de textos].
- Espina Barrio, A.B. (2011). *Culturas y mestizajes iberotropicales*. Recife: Editorial Massangana- Fundação Joaquim Nabuco. [Edición digital DVD].
- Espina Barrio, A.B. (2013). *Contención y Derroche. Economía, Fiesta y Cultura en Iberoamérica*. Salamanca: Instituto de Investigaciones Antropológicas de Castilla y León-SIAA. [Edición digital DVD].
- Espina Barrio, A.B., Bonatto Barcellos, A.A., y Gomes de Lima, M.H. (2015). *Cuerpo, Espacio y Cultura en Iberoamérica*. Salamanca: IIACyL. [Edición digital].
- Espina Barrio, A.B., Corrêa, L.N., y Valerio Martins, D. (2017). *Religión, Tolerancia y Educación Intercultural*. Florianópolis: Instituto Histórico y Geográfico de Santa Catarina. [Edición digital].

-
- Espina Barrio, A.B., Corrêa, L.N., y Montes Miranda, J.M. (2019). *Antropología en Iberoamérica. Diálogo intercultural, Religiosidades populares, Música y Migraciones*. Salamanca: Universidades de Salamanca, La Serena y Católica del Norte. [Edición digital].
- Espina Barrio, A.B., y Corrêa, L.N. (2020). *Museus, Turismo e Património em Ibero-América*. Salamanca: Instituto de Investigaciones Antropológicas de Castilla y León, Universidad de Salamanca.
- Espina Barrio, A.B., Corrêa, L.N., y Bonatto, A.A. (2022). *Identidades, Historia y Cultura Iberoamericanas*. Salamanca: IIACyL-Universidad de Salamanca.
- Espina Barrio, A.B., Gomes de Lima, M.H., y González Velasco, P. (2022). *Iberotropicalismo. A Hispanidade, os Orientes e os Ocidentes na obra de Gilberto Freyre*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco.
- Espina Barrio, A.B., González de la Fuente, I. (2010). *Antropología de Iberoamérica. Estudios socioculturales en Brasil, España, México y Portugal*. Recife: Editorial Massangana- Fundação Joaquim Nabuco. [Edición digital DVD].
- Espina Barrio, A.B., Motta, A., y Gomes, M.H. (2010). *Inovação Cultural, Patrimônio y Educação*. Recife: Editorial Massangana-Fundação Joaquim Nabuco.
- Espina Barrio, A.B., Vieira, P.T., y Corrêa, L.N. (2016). *Educação, Ecoturismo e Cultura em Ibero-América*. São Jose: Instituto Histórico de Santa Catarina.
- Gomes de Lima, M. H. (2013). *Brasil profundo, Espanha negra. Uma antropologia da dor*. Olinda: MXM Editora.
- Gómez Hernández, A. (2005). *Antropología ecológica comparada. Las dehesas castellanas y los hatos colombianos*. Valladolid: Consejería de Cultura de la Junta de Castilla y León.
- González de la Fuente, I., Antropología de la participación política, Amarú Eds. (Salamanca, 2010)220 pp. ISBN: 978-84-81-96-314-4
- Gortari do Coouto, A.L., Da Silva Leal, R.E., y Valério Martins, R. (2018). El hacer antropológico en la contemporaneidad y la educación intercultural: un estudio sobre el programa de posgrado en Antropología de Iberoamérica de la Universidad de Salamanca. *Revista Euroamericana de Antropología*, 6, 103-116.
- Medina Miranda, H. (2012). *Los charros en España y en México. Estereotipos ganaderos y violencia lúdica*. Salamanca: Diputación de Salamanca, Instituto de las Identidades.
- Medina Miranda, H., Hooft, A., Julio Miranda, P., y Espina Barrio, A.B. (2013). *Estética, cultura y poder: convergencias bajo un enfoque transdisciplinario*. Salamanca: IIACyL.
- Molina Fuenzalida, H. (2008). *¡Imarrichihueu! Cantos, cuentos y sueños para todas las vidas. Ulkantun. Epew ka pewma itro kom mogenmew*. Santiago de Chile: Culturalia editores.
- Pérez Guerrero, J.C. (2008). *La identidad del exilio republicano en México*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

-
- Román Samot, W. (2013). *El Derecho como arma «contracultural»*. Raleigh: Instituto de Derecho-Ed. Lulu.
- Santos Gomes, L.A. (2015). *Hospital, Família e Escola Superando o estigma do cancro através da educação*. Madrid: Bubok Publishing S.L.
- Simas de Aguiar, R., y Espina Barrio, A. (2011). La enseñanza de la Antropología en el nivel de posgrado y la formación de los antropólogos en Brasil y en España: estudio comparativo con base en las experiencias de los programas de posgrado en Antropología de la Universidad de Salamanca y de la Universidad Federal de Grande Dourados. *ETNICEX. Revista de Estudios Etnográficos*, 3, 81-93.

NOTAS

1. Desde ese año, todos los años he viajado hasta la actualidad a Latinoamérica (a excepción de 2020), al menos una vez al año. Ya informaré de las Universidades visitadas pero ahora solo hacer referencia a los viajes anteriores a 1995, pagados de mi sueldo, para lo que, evidentemente, tenía que estar todo el año ahorrando para realizarlos: Cuba y México (Janitzio, localidad *purépecha*, y Valladolid, zona maya yucateca) en 1989; Venezuela (Curiapo y Misión San Francisco, Delta del Orinoco, zona *warao*) en 1990; México (San Juan Chamula, Chiapas, zona maya *tzotzil*) en 1991; Argentina, Uruguay y Paraguay (zona de las antiguas misiones jesuíticas y cultura *macá*) en 1992-1993; y El Ecuador (Imbabura, zona de los *otavalos* y Sucúa-Morona Santiago, zona de los *shuar* –jíbaros-) en 1994.

2. Cuando esta Maestría pasó a ser Master Universitario en Estudios Latinoamericanos, en 2011, la asignatura pasaría a llamarse: Antropología socio-cultural de América Latina, aunque el Master continuaría con su tendencia hacia las ciencias políticas, lo que dejaría espacio para un Master U. en Antropología de Iberoamérica.

3. Y que también años más tarde se publicarían en: ESPINA BARRIO, A.B., «Cultura ganadera del Alto Alberche»; «Cultura ganadera del valle del Corneja»; «Etnografía agropecuaria de la Serrezuela de Ávila»; «Creencias asociadas a las romerías y a las ermitas serranas abulenses»; «Ermitas y romerías del sur de la provincia de Valladolid», en: VV. AA, *Estudios de Etnología en Castilla y León [1992-1999]*, Junta de Castilla y León (Valladolid, 2001)117-119; 121-124; 125-127; 191-194; 211-212.

4. Precisamente para realizar esa implantación realicé previamente investigaciones sobre el número y alcance de los Postgrados en Antropología existentes en Iberoamérica, en las Universidades de la Red, estudios que en aquella época no eran tan abundantes. Véase: ESPINA BARRIO, A.B., «Los postgrados en Antropología en Iberoamérica», en: *Antropología en Castilla y León e Iberoamérica. Aspectos generales y Religiosidades populares*, Dirección General de Educación Universitaria e Investigación de la Junta de Castilla y León (Salamanca, 1998)31-36.

5. Del los que, hoy en día, 11 son doctores destacados en sus diversos países.

6. Red Temática Docente «Antropología de Iberoamérica» nº 00317 de la AECI (Resolución de 28 de diciembre de 2000, BOE nº 27 de 31-01-2001), coordinada por la U. de Salamanca (2000-2003).

7. Proyecto «Miradas Cruzadas. Identidades Regionales y Prácticas Culturales en Brasil y España», Código PHB2003-0040-PC, Aprobado por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España y la CAPES (nº 0020) de Brasil, establecido entre las Universidades de Salamanca y Federal de Pernambuco (2004-2006). Prorrogado 2006-2008 (Resolución de la Secretaría de Estado de Universidades e Investigación de 21 de diciembre de 2005, BOE nº 13 de 16 de enero de 2006).

8. En la imposibilidad de reseñar en el texto todos los doctores que en algún momento han dado clases en el doctorado que comentamos, he hecho mayor referencia a los no españoles. En global serían los siguientes, por países, universidades y orden de intervención el programa:

— España: Ángel B. Espina Barrio, José María Fericgla, Pedro Tomé Martín, José María Uribe, José María Hernández, Guillermo Mira, Roberto Albares, Antonio Heredia, Águeda Rodríguez, Clementina García, Leoncio Vega, José Barrientos, Manuel Alcántara, Francisco Giner Abati, Lourdes Moro; Pablo del Río, Ángel San Juan; Alfonso Gómez Hernández; Modesto Escobar Mercado; Julio Sánchez Gómez, Juan Andrés Blanco, Pedro Cordero Quiñones; Pedro Iriso Napal; Salvador Santiuste; Amelia Álvarez, Jesús Rivera Navarro (Universidad de Salamanca); José Antonio González Alcantud (Universidad de Granada); Carmelo Pinto (U. de Barcelona); Agustín Moratalla (U. de Valencia); Pedro Pitarch, María Cátedra, Carmelo Lisón Tolosana, Secundino Valladares (U. Complutense); Emiliano González; Alfredo Jiménez Eguizábal (U. de Burgos); José Antonio Fernández de Rota (U. de La Coruña); Eufemio Lorenzo; José Antonio Espina; Mercedes Cano Herrera; José Luis Alonso Ponga, Francisco Javier Rodríguez (U. de Valladolid); José Luis González Arpide, Óscar Fernández Álvarez (U. de León), Juan Carlos Ochoa (U.P. de Navarra); Pablo Palenzuela Chamorro (U. de Sevilla); Eloy Gómez Pellón (U. de Cantabria).

— Perú: Wilfredo Kapsoli, César Germaná Cavero (U.N.M. San Marcos).

— México: Andrés Fábregas Puig (UNICACH); Luis Alberto Vargas; Rafael Pérez Taylor (UNAM); José Antonio Alonso Herrero (U. de Las Américas); Gabriel Espinosa; Alberto Morales Damián, David Lagunas; Michel Duquesnoy (U.A. del Estado de Hidalgo).

— Colombia: Guillermo León Escobar (U. Javeriana); Carl H. Langebaek (U. de los Andes), Pablo Jaramillo Estrada; Francisco López Gallego (U. de Eafit).

— Brasil: María do Carmo Tinôco Brandão; Antonio Carlos Motta de Lima; Tania Neumann Kaufman, Renato Athias Monteiro (UFPE); Rodrigo Simas de Aguiar (U.F. Grande Dourados).

— Portugal: Donizete Aparecido Rodrigues; José Carlos Venancio (UBI).

9. Por bienios la distribución de DEA's fue la siguiente: 3 (1997-1999); 5 (1998-2000); 16 (2000-2002); 14 (2002-2004); 16 (2003-2005); 13 (2004-2006); 18 (2005-2007); 10 (2006-2008); 22 (2007-2009); 15 (2008-2010); y 3 (2009-2011). En cuanto a la defensa de tesis doctorales: 1 (2001); 1 (2003); 2 (2004); 3 (2006); 5 (2007); 10 (2008); 3 (2009); 6 (2010); 8 (2011); 5 (2012); 2 (2013); 3 (2014); 5 (2015); y 13 (2016).

10. Para consultar los nombres de los doctores y los títulos exactos sus tesis doctorales y el año de su defensa puede consultarse: <https://campus.usal.es/~iiacyl/MAI/antecedentes.html>

Muchas de las Tesis Doctorales han sido publicadas en forma de libro. Por solo hacer referencia a las tesis defendidas antes de 2013:

AGUILERA, A.H., *Currículo e Cultura entre los Bororo de Meruri*, Editora UCDB (Campo Grande, 2001)129pp. ISBN 85-86919-43-8

APARICIO MENA, A.J., *Cultura tradicional de salud y etnomedicina en Mesoamérica*, Editorial Trafford (Canadá, 2009)261pp. ISBN: 1-4251-8070-1 [Traducción al portugués: *Medicina indígena na Mesoamérica*, Fundação Joaquim Nabuco (Recife, 2011)415pp. ISBN 979-85-7019-602-6)

GOMES DE LIMA, Mario H., *Brasil profundo, Espanha negra. Uma antropologia da dor*, MXM Editora (Olinda, 2013). 247 pp. ISBN 978-85-65501-14-9

GÓMEZ HERNÁNDEZ, A., *Antropología ecológica comparada. Las dehesas castellanas y los hatos colombianos*, Consejería de Cultura de la Junta de Castilla y León (Valladolid, 2005). ISBN: 84-9718-303-7.

GONZÁLEZ DE LA FUENTE, I., *Antropología de la participación política*, Amarú Eds. (Salamanca, 2010)220 pp. ISBN: 978-84-81-96-314-4

MEDINA MIRANDA, H., *Los charros en España y en México. Estereotipos ganaderos y violencia lúdica*, Diputación de Salamanca, Instituto de las Identidades (Salamanca, 2012). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6128104>

MOLINA FUENZALIDA, H., *¡Marrichihueu! Cantos, cuentos y sueños para todas las vidas. Ulkantun. Epew ka pewma itro kom mogenmew*, Culturalia editores (Chile, 2008)618pp. ISBN 978-956-319-477-7

PÉREZ GUERRERO, J.C., *La identidad del exilio republicano en México*, Fundación Universitaria Española (Madrid, 2008).335 pp. ISBN 978-84-7392-687-4

ROMÁN SAMOT, W., *El Derecho como arma «contracultural»*, Instituto de Derecho-Ed. Lulu (Raleigh, 2013)258pp. ISBN: 978-1-300-87234-4

SANTOS GOMES, L.A., *Hospital, Família e Escola Superando o estigma do cancro através da educação*, Bubok Publishing S.L, (Madrid, 2015). ISBN papel: 978-84-686-7428-5. ISBN digital: 978-84-686-7429-2

11. Reseñamos el doctorado de dos alumnos indígenas: Lazaro Tuz Chi, yucateco (2010); y Elías Pérez y Pérez, étnia txotxil (2010). En el máster proseguirían tales procedencias indígenas (Rute Morais, anacé, etc.)

12. El Plan de Estudios del Título fue publicado en el BOE nº 85 de 9 de abril de 2013. Renovación de la Acreditación del Título, tras la evaluación externa del mismo por parte de la ASUCyL, el 6 de junio de 2017, para los siguientes 4 años. Ratificada la Acreditación por el Consejo de Universidades el 23 de junio de 2017: <https://sede.educacion.gob.es/.../25924771946090230632120>

13. En los cursos siguientes, hasta la actualidad el número de alumnos egresados ha sido el siguiente: 20 (2012-2013); 10 (2013-2014); 17 (2014-2015); 19 (2015-2016); 16 (2016-2017); 27 (2017-2018); 20 (2018-2019); 31 (2019-2020); 11 (2020-2021); y, finalmente, alumnos matriculados en el presente curso 2021-2022: 15 .

14. Realizaron labores de coordinación en el Máster, el mencionado Daniel Valerio, hasta el curso 2017-2018; Ana Laura Gortari, curso 2018-2019; Pablo Loarte, cursos 2019-2020 y 2020-2021; y Elízaeth Manjarrés, como Directora Adjunta en el curso 2021-2022.

15. Otros profesores del Master, han sido: Jaime Rivière, Pedro Arroyo, Ignacio Palacios, Hernán Salas, Isabel Pérez Ortega. O más recientemente: Izaskun Álvarez, Flavio Romero, Arsenio Dacosta o María Dolores Fernández Malanda.

16. Para más informaciones sobre el alumnado, puede consultarse: Ver web master datos: <https://campus.usal.es/~iiacyl/MAI/alumnado.html>

17. Aparte de las publicaciones referidas a las guías del doctorado considerado (Espina, 2005 y 2007), se han realizado artículos con anterioridad que analizan pedagógicamente tanto los estudios de doctorado como los del master que comentamos. Así, con una perspectiva comparativa, podemos citar el de Simas de Aguiar y Espina, de 2011, y, sobre el Master, el realizado por Gortari, Da Silva y Valerio, de 2018.

18. Por solo reseñar las que pude dirigir, citar: ESPINA BARRIO, A.B., «Fiestas y ecoturismo: los 'chocalhos' de Alpedrinha (Beira Baixa - Portugal)», *Revista Euroamericana de Antropología*, nº 0, Salamanca, marzo de 2015, pp. 25-32. ISSN 2387-1555. https://iiacyl.files.wordpress.com/2015/09/n0_espina_rev2.pdf

ESPINA BARRIO, A.B., y BONATTO BARCELLOS, A. A., «Nuevas fiestas rurales y promoción del consumo de productos locales: la cereza de Alcongosta y las setas de Alcaide (Portugal)», *Revista San Gregorio*, Nº 18, septiembre 2017, 68-77. ISSN 1390-7247. <http://revista.sangregorio.edu.ec/index.php/REVISTASANGREGORIO>

ESPINA BARRIO, A.B.; N. S. FORTE SALVADO, P.M. (2018) «Etnografías de las ferias de la castaña de Açor y del queso de Soalheira», *Revista Latina de Sociología (RELASO)*. Vol. 8(3), pp. 1-19. ISSN-e 2253-6469. <http://revistas.udc.es/index.php/RELASO/issue/view/relaso.2018.8.3>

19. Este Congreso, último provisionalmente de la serie, fue inaugurado, entre otras autoridades, por el actual Rector de la Universidad de Salamanca, Dr. Ricardo Rivero Ortega, impulsor del mismo y del convenio USal-CM. Fundão, que posibilitó el evento. Está programado el XX-VII en Leiria (Portugal), para el 15 de noviembre de 2023, sobre Etnografía, cultura y Patrimonio (<https://www.ciai2023.org/>)

20. Pueden verse en la bibliografía final de este artículo las referencias a estas publicaciones: (Espina, 1998 1999, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2008^a, 2008^b, 2011, 2013); (González de la Fuente, Espina, 2010); (Espina, Motta, Gomes de Lima, 2010); (Medina, Hooft, Julio, Espina, 2013); (Espina, Bonatto, Gomes, 2015); (Espina, Vieira y Corrêa, 2016); (Espina, Corrêa y Valério, 2017); (Espina, Corrêa, Montes Miranda, 2019); (Espina, Corrêa, 2020); (Espina, Corrêa y Bonatto, 2022).

21. El Centro de Estudios Brasileños fue el lugar de algunos de los últimos Congresos CIAI celebrados en Salamanca y siempre colaboró con las actividades de antropología: presentación de libros, conmemoraciones, exposiciones, etc. Por solo referirnos a una de las últimas actividades, el I Congreso Internacional de Ciencias Sociales y Humanas. La obra de Gilberto Freyre en el marco de las Ciencias Sociales y Humanas en febrero de 2020. Publicado con la referencia: ESPINA BARRIO, A.B., GOMES DE LIMA, M.H.; GONZÁLEZ VELASCO, P., Iberotropicalismo. A Hispanidade, os Orientes e os Ocidentes na obra de Gilberto Freyre, Fundação Joaquim Nabuco (Recife, 2022) 344 pp. ISBN: 978-65-5737-018-6.

22. Esta Sociedad ha tenido como Presidentes al Dr. Mario Helio Gomes de Lima y, actualmente, al Dr. Luiz Nilton Corrêa. Su acción en publicaciones y congresos ha sido importante y pensamos todavía tiene un largo recorrido que realizar.

23. Véase: <https://revistas.usal.es/index.php/2387-1555/issue/archive>

24. Los presidentes de estos Grupos serían:

GSIM: Grupo Salamanca de Investigación en Museos y Patrimonio Cultural Iberoamericano: Presidente Eduardo R. Saucedo Sánchez de Tagle (México). eduardo_saucedo@inah.gob.mx

GSIADI: Grupo Salamanca de Investigación en Antropología del Derecho en Iberoamérica.
Presidente: Wilkins Román Samot (Puerto Rico). wrs.antropologo.social@gmail.com

GSIAI-EI: Grupo Salamanca de Investigación en Antropología Indigenista y Educación Intercultural. Presidente: Daniel Valerio Martins (Brasil). jjfadelino@hotmail.com

GSIAH: Grupo Salamanca de Investigación en Antropología e Historia de Iberoamérica.
Presidenta: Elizabeth Manjarrés Ramos (Venezuela). manjarres.ramos@usal.es

25. Esta Cátedra, puesta en marcha con la pandemia, realiza una encomiable labor de estudio y difusión del conocimiento en el área Iberoamericana (y mundial), y está dirigida por los doctores Jaime Montes Miranda y Víctor Avendaño Porras, con los que hemos colaborado fructíferamente.

La indianidad del septentrión mexicano a través del prisma de la historia y la antropología nacional

The indianity of the Mexican Septentrión through the prism of history and national anthropology

Eduardo Rubén Saucedo Sánchez de Tagle

Instituto Nacional de Antropología e Historia, México

Resumen:

El artículo introduce una serie de datos y reflexiones en torno al papel que el concepto de indio ha tenido en el contexto de la antropología mexicana y la historia oficial del país. Especialmente, en la coyuntura de finales del siglo XIX y principios del XX, donde confluye el nacimiento formal de la antropología y la cristalización de la creación de la identidad nacional mexicana. Destacando el papel predominante del indio como sujeto y objeto de reflexión en la tradición antropológica en México, así como el manejo intencionado que a lo largo de la historia se ha dado en torno a la figura de los pueblos indígenas. Este texto enfatiza la existencia de una tendencia generalizada a excluir de ese universo de reflexión y análisis la historia y el presente de los pueblos indígenas del norte de México, y muestra algunas de las razones que explican este fenómeno.

Palabras clave: Historia, antropología, indígenas, norte, México.

Summary:

The article introduces a series of data and reflections on the role that the concept of Indian has had in the context of Mexican anthropology and the official history of the country. Especially, at the juncture of the late nineteenth and early twentieth centuries, where the formal birth of anthropology and the crystallization of the creation of the Mexican national identity converge. Highlighting the predominant role of the Indian as a subject and object of reflection in the anthropological tradition in Mexico, as well as the intentional management that throughout history has occurred around the figure of indigenous peoples. This text emphasizes the existence of a general tendency to exclude from this universe of reflection and analysis the history and present of the indigenous peoples of northern Mexico, and shows some of the reasons that explain this phenomenon

Keywords: History, anthropology, indigenous, north, Mexico.

Introducción

La conmemoración de 25 años de existencia del programa de Doctorado en Antropología de Iberoamérica de la Universidad de Salamanca, es el motivo perfecto para reflexionar no sólo sobre el trabajo y los frutos que este prestigioso programa académico ha cosechado en dos décadas y media de existencia, sino también, respecto a las diferentes tradiciones académicas y líneas del pensamiento antropológico que han confluído y confluyen en él.

En ese contexto, quiero dedicar este escrito al caso de la antropología mexicana, así como a lo que ha sido uno de sus principales sujetos y objetos de estudio, que son los pueblos indígenas u originarios; pueblos que, en las fuentes históricas, desde la época colonial hasta los siglos XIX y XX, aparecen frecuentemente aludidos como pueblos indios.

Pero más allá de los formalismos políticamente correctos para referirnos a este significativo sector de la población mexicana, el concepto de indio encierra, desde su origen hasta la fecha, una serie de particularidades y problemas de índole teórico, político y práctico, que han marcado los rumbos de una buena parte de eso que llamamos antropología mexicana; así como de las diversas corrientes de pensamiento filosófico y social que le han dado vida a lo largo del tiempo.

Pero antes de entrar propiamente en materia, es necesario subrayar un aspecto importante de la propia antropología mexicana, y en última instancia, de prácticamente todas las tradiciones científicas nacionales nacidas a partir del siglo XIX. Pues si partimos de la idea de que la antropología, la historia y otras disciplinas sociales alcanzaron su estatus epistemológico de ciencias justo en el siglo XIX, es evidente que todas ellas se han desarrollado en el contexto de un mundo que era ya, a su propia forma, un mundo globalizado e interconectado. De manera tal que, cuando hablamos por ejemplo de la historiografía positivista alemana, o de los *Annales* franceses, sabemos que no todos los autores que dieron vida y enriquecieron esas corrientes de pensamiento, a lo largo del tiempo, eran efectivamente alemanes o franceses. Lo mismo pasa con la antropología social británica, el estructuralismo francés o cualquier otra propuesta teórica que, aunque su nacimiento esté referenciado hacia algún autor o territorio específico, su desarrollo y sus verdaderos alcances llegan de la aportación conjunta y heterogénea de pensadores provenientes de muy diversas latitudes geográficas y académicas.

Y ese es también el caso de antropología mexicana, la cual nace y se desarrolla al amparo de los aportes, a veces profundos y audaces, otras veces discretos y puntuales, realizados por distintas generaciones de académicos, nacionales y extranjeros, que han trabajado arduamente desde dentro y fuera del territorio nacional mexicano.

Y como ejemplo, basta dar un vistazo a la realidad de los propios alumnos, profesores y egresados del programa de Doctorado en Antropología de Iberoamérica de la USAL.

En ese ámbito, resulta evidente que durante los últimos veinticinco años se han realizado aportaciones importantes para la antropología mexicana, desde lo más profundo de las entrañas de la centenaria Universidad de Salamanca, fruto del trabajo de estudiantes de distintas nacionalidades.

Entre esas aportaciones destacan:

- 12 tesis de doctorado realizadas por estudiantes mexicanos (la mitad de ellas sobre temas relacionados con pueblos indígenas de México).
- 5 proyectos de tesis de temáticas diversas, los cuales aún se encuentran en desarrollo (dos de ellos con temas relacionados con pueblo indígenas).
- 3 tesis sobre temas de antropología mexicana realizados por estudiantes de diversos países (dos de ellas con temáticas relacionadas con pueblos indígenas).
- Diversas actividades docentes y de investigación entre la USAL y prestigiosas instituciones académicas mexicanas como el Instituto Nacional de Antropología e Historia, la Universidad Nacional Autónoma de México y otras universidades e instituciones; así como grupos y colectivos de investigación y docencia españoles y latinoamericanos.
- 4 congresos internacionales organizados en México y en la ciudad de Salamanca, que tuvieron como centro de la reflexión la diversidad histórica y cultural de México, desde distintas perspectivas antropológicas y sociales.
- Un importante acervo de publicaciones científicas y de divulgación, realizadas en formato impreso y virtual, editadas en España, Portugal, México, Brasil y Chile.

Formación de grupos académicos internacionales de especialistas, como el Grupo Salamanca de Investigación en Museos y Patrimonio Cultural Iberoamericano (GSIM), el Grupo Salamanca de Investigación en Antropología del Derecho en Iberoamérica (GSIADI), el Grupo Salamanca de Investigación en Antropología Indigenista y Educación Intercultural (GSI AI), y el Grupo Salamanca de Investigación en Antropología e Historia de Iberoamérica (GSI AH), en los cuales México tiene una significativa representación.

Por estos y otros destacados logros es necesario reconocer y aplaudir el trabajo de los estudiantes, los profesores, las autoridades escolares, la administración universitaria y todos aquellos que con su esfuerzo han dado vida a los programas de Master y Doctorado en Antropología de Iberoamérica; un enclave de la antropología contemporánea que ha comenzado a echar raíces en la antigua y prestigiosa Universidad de Salamanca.

Dicho lo anterior, centrémonos ahora al tema que nos ocupa.

Bastaría sólo con ver el listado de productos académicos que acabamos de presentar, generados en el ámbito de la Universidad de Salamanca, para darnos una idea del lugar predominante de los pueblos indígenas en el desarrollo del pensamiento antropológico y la reflexión en torno a la alteridad cultural en México.

Es por eso que dedicaremos las siguientes páginas al papel que la concepción de lo indígena ha tenido y tiene, en el contexto de la historia oficial y la identidad nacional mexicana. Destacando la condición predominante del indio como sujeto y objeto de reflexión en la tradición antropológica en México, así como la construcción, disputa y manipulación demagógica que ha existido en torno a la figura de los pueblos indígenas a lo largo de la historia. Asimismo, resulta de particular interés para este trabajo, enfatizar la existencia de una notable tendencia a excluir de ese universo de reflexión y análisis, la historia y el presente de los pueblos indígenas del norte del país, quienes son, en buena medida, los personajes más anónimos y marginales de la historia de México.

Desde su nacimiento, asociado con la llegada de los conquistadores al continente americano, el concepto de indio y las realidades históricas y socioculturales que se le asocian, han constituido un elemento dinamizador de la reflexión y el debate político, social, jurídico y académico en el contexto mexicano, latinoamericano y mundial. Un controversial campo de estudio sobre el cual mucha tinta y muchas ideas han sido ya esgrimidas, y cuya simple enumeración puntual, para el caso mexicano, desbordaría las páginas de este artículo. Por lo que lejos de buscar ofrecer una visión exhaustiva o un estado de la cuestión sobre el tema, mi intención es apenas introducirlo, particularmente, a través de algunas posturas específicas, las cuales ponen de manifiesto aspectos de especial interés para los fines del presente texto.

Guillermo Bonfil Batalla, ilustre personaje de la antropología mexicana de la segunda mitad del siglo xx, subrayaba que la categoría de indio, por su naturaleza, debía de ser entendida como resultado de la situación colonial, pues designaba, genéricamente, a las poblaciones colonizadas por occidente (Bonfil, 1972). De igual modo, señalaba que la definición de lo indígena dejaba de ser una mera preocupación académica o semántica, en la medida que ese término designaba una categoría bien específica, la cual era necesario ubicar dentro del contexto más amplio de la sociedad global de la que formaba parte, tanto en el pasado como en el presente.

Así, la conceptualización del indio como una categoría social resultante de la situación colonial en América, conlleva una serie de implicaciones de gran importancia, de entre las cuales Bonfil decide centrarse, básicamente, en la distinción existente entre el indio y las etnias. En ese contexto, la categoría de grupo étnico haría alusión a una unidad histórico-social específica, que tenía un pasado común, así como una serie de códigos de comunicación y relaciones particulares y distintivas (Ibid.). Todos ellos, elementos fundamentales para la definición, tanto en aquel entonces como en la actualidad, de los llamados pueblos indígenas.

Existen también, obviamente, una serie de visiones y revisiones actuales sobre el tema, las cuales han realizado aportaciones diversas a partir de propuestas fundacionales como la de Guillermo Bonfil, y que subrayan aspectos y problemáticas tales como la continuidad en la representación estereotipada, racista y discriminatoria que fundamenta los discursos sobre los pueblos indígenas de México, desde los albores del siglo xvi hasta nuestros días, y que conllevan profundas implicaciones dentro y fuera del ámbito académico (Korsbaek y Sámano, 2007; López, 2016, Nahmad, 1996, Lorusso, 2006).

Sin embargo, para comprender plenamente algunas de esas ideas, así como el lugar asignado en la historia y la identidad nacional a los pueblos indígenas de México en general, y a los pueblos originarios del norte en particular, es necesario recurrir al pasado, y mirar con mayor detalle ciertos acontecimientos que se desarrollan entre el siglo xix y la transición al siglo xx.

El indio decimonónico, la identidad nacional y el nacimiento de la antropología mexicana

Con la consolidación de México como nación independiente, a partir de 1821, dio inicio un largo e intrincado proceso de construcción y definición de la identidad histórica y cultural de los mexicanos, el cual se extiende, con sus propias particularidades, hasta nuestros días. No obstante, es posible afirmar que desde ese primer momento los mexicanos hemos sido formados y educados, en buena medida, bajo la convicción de que somos un pueblo biológica y culturalmente mestizo, fruto de la mezcla de dos componentes esenciales, uno de origen indígena y el otro español.

Una idea que, a pesar ser claramente simplista e imprecisa, fue introducida intencional y sistemáticamente desde los primeros gobiernos nacionales emanados de la independencia, hasta las últimas décadas del siglo xx, mediante una sólida y pragmática ideología nacionalista impuesta desde las instituciones gubernamentales, especialmente, desde el sistema educativo nacional.

Hoy, en pleno siglo xxi, resulta claro que el carácter multicultural y pluriétnico de la nación mexicana no se basa sólo en el mestizaje entre lo indígena y lo español (categorías que a su interior encierran una notable diversidad), sino que también incluye otros componentes de origen africano, europeo (no español), asiático e incluso árabe. Pero también, elementos provenientes no sólo de los pueblos más conocidos de Mesoamérica, sino también, de muchas y muy diversas culturas indígenas del México antiguo, como las culturas indígenas del norte del país. Aunque dichos componentes no se reconozcan, hasta hoy, como parte de la identidad nacional ni tengan cabida en la historia oficial mexicana.

Asimismo, actualmente se tiene la certeza de que la distinción básica que desde hace largo tiempo se ha realizado entre lo indígena y lo mestizo responde, sobre

todo, a criterios de orden sociocultural e ideológicos, pero no tiene en realidad ningún tipo de sustento genético (Moreno y Sandoval, 2013).

Por otro lado es necesario considerar, tal como veremos más adelante, que a lo largo del todo el siglo XIX en México los gobiernos nacionales se vieron obligados a propiciar la búsqueda de los elementos que pudieran darle identidad a la nación, por lo que se recurrió cada vez más a la creación de una etnia mítica, constituida por los indígenas en general, pero encarnada predominantemente por los mexicas o aztecas del altiplano central (y en menor medida por los mayas del sureste de México), quienes constituyeron el sustento real y último de la nacionalidad; el México auténtico y profundo al cual la nación tendría que reconocer como su más antigua raíz.

En ese contexto, Justo Sierra, la gran figura intelectual de finales del siglo XIX, tradujo esa convicción en la realización, en el año de 1895, del 11° Congreso Internacional de Americanistas, llevado a cabo en la Ciudad de México¹. Ahí argumentó sobre la necesidad de comprender las riquezas arqueológicas que formaban parte del orgullo nacional, subrayando que el gobierno y el pueblo estaban obligados a custodiar celosamente el tesoro que los siglos les había legado:

Ese mundo precolombino cuyos archivos monumentales ustedes vienen a estudiar aquí, es nuestro, nuestro pasado, lo hemos incorporado a nuestras vidas como un preámbulo que explica y da cimiento nuestra verdadera historia nacional. Data de la unión de los conquistados y los conquistadores, destinada a crear un pueblo mestizo que, permítanme este gesto de orgullo patriótico, está adquiriendo el derecho de ser grande (Justo Sierra *apud* Mora, 2016).

Por otra parte, es importante también subrayar que fue precisamente en la transición del siglo XIX al siglo XX, en donde se da el nacimiento formal de la antropología como ciencia, tanto en el contexto europeo y norteamericano, como también en lugares como México. Sin embargo, existen importantes diferencias entre los impulsos y las necesidades específicas que materializaron e institucionalizaron a esta disciplina en Europa y en territorio mexicano. Pues mientras que en algunos países del viejo continente la antropología se materializó en buena medida como una respuesta a la expansión colonialista decimonónica, en sitios como México la antropología profesional aparece como una respuesta del naciente Estado nacional a las necesidades de gobernabilidad. Principalmente, a la apremiante exigencia de construir una nación homogénea en un sitio donde la realidad prehispánica, los procesos acontecidos durante más de tres siglos de colonización, y los movimientos independentistas, habían dado como resultado territorios, identidades, pueblos y culturas profundamente diversas, sin la existencia de los elementos mínimos capaces de aglutinar a todos los nuevos ciudadanos bajo una misma identidad nacional.

Es necesario considerar que luego de la consumación de la independencia, en 1821, el país vivió más de seis décadas de intensa inestabilidad política y social,

la cual se manifestaba también en una profunda crisis económica y en un recurrente estado de guerra civil. Un escenario en el cual sólo se logró establecer cierto control sobre el territorio, la economía y la sociedad, a través de la férrea dictadura impuesta por el régimen del general Porfirio Díaz, quien gobernó México por más de 30 años, de 1876 a 1910.

El gobierno de Porfirio Díaz se caracterizó, entre otras cosas, por incorporar como funcionarios de alto rango a muchos de los intelectuales más destacados de la época, lo cuales, influenciados por el positivismo comtiano, las teorías evolucionistas unilineales, y distintas vertientes del darwinismo social, trabajaron con la convicción de ofrecer una base científica y progresista al régimen. Fue también en este contexto cuando la élite política e intelectual enfrentó, como nunca antes, la apremiante necesidad de crear y consolidar una identidad nacional mexicana, para lo cual habrían de valerse en forma importante de la historia. Así, se equiparó el pasado prehispánico, especialmente el pasado mesoamericano, con el pasado grecolatino europeo, dando a las culturas indígenas del centro y sur del México, un papel protagónico en el fundamento de la identidad y la cultura nacional.

Por su parte, otro de los temas principales de la agenda política de la época era desde luego el económico, ya que se pensaba que México debía seguir el camino de los Estados Unidos y las potencias industriales europeas, incorporándose y beneficiándose plenamente de los frutos del pujante sistema capitalista. No obstante, la realidad social mexicana era sumamente distinta a la de aquellos países, y en ese contexto, el llamado «problema del indio» empezó a ocupar un sitio central en las preocupaciones del régimen. Al darse cuenta que más de la mitad de los habitantes del país, es decir, la población indígena, vivía en extrema pobreza, tenía su propia lengua, vestimenta y prácticas culturales, carecían de libertad y de empresa, y se mantenía al margen del proceso de modernización de tipo occidental, se tuvo la convicción gubernamental de que el indio era un serio problema que necesitaba una pronta solución.

Si bien como hemos señalado, a lo largo del siglo XIX la propia identidad nacional fue fundamentada sobre diversos elementos que remitían a las culturas indígenas, el indio y lo indígena sólo se consideraba esplendido en el pasado prehispánico, en tanto formara parte de las civilizaciones mesoamericanas y de su exquisito legado en el terreno de la arquitectura, las matemáticas, la astronomía, la escritura o el arte. El indio muerto, es decir el indio prehispánico, y el enaltecimiento que se hacía de su cultura, contrastaba profundamente con las ideas en torno a los indios vivos, a los cuales se le consideraba —según los propios términos de la época «tontos», «flojos», «miserables», «borrachos» y, sobre todo, responsables de ser el sector que frenaba la expansión y el desarrollo del capitalismo liberal de la nación. Así fue que se inició el conocido proceso de escisión entre los indios prehispánicos, representantes de todas las virtudes y grandes logros civilizatorios, y los indios vivos, quienes constituían el sector más bajo y despreciable de la sociedad mexicana, concluyendo que éstos repre-

sentaban un lastre para el desarrollo del país (Warman, 1970; Korsbaek y Sámano, 2003).

Sin embargo, no existió un consenso sobre la posible solución al problema del indio. Hubo quien pensaba que se trataba de una cuestión racial, y las posturas que de ahí se desprendieron iban desde las más moderadas, que suponían que el mestizaje biológico sería la solución, hasta las más extremas, que propusieron el virtual exterminio de los pueblos indígenas y su sustitución por colonos europeos. Es importante subrayar que todas esas posturas fueron de hecho puestas en práctica por el régimen de Porfirio Díaz, el cual procuró lo mismo fomentar la inmigración europea, que poner en práctica distintos métodos de exterminio, además de favorecer ampliamente el mestizaje (Warman, 1970).

En el año de 1910, con el inicio de la Revolución Mexicana, se vino abajo rápidamente la imagen del México porfiriano sólido y estable, apareciendo nuevamente el rostro de una país conflictivo y violentamente dividido. Y es precisamente en ese caótico escenario donde irrumpe por primera vez la antropología profesional mexicana, encarnada en la figura de Manuel Gamio, el primer mexicano en graduarse como antropólogo. Gamio contribuyó al esfuerzo de crear la ideología revolucionaria, y en 1916 presentó algunos de los conceptos básicos que seguiría la antropología oficial mexicana por décadas. Conceptos que giraban en torno a la unidad nacional, y cuyo propósito era forjar una patria unitaria y homogénea (Gamio, [1916] 2006). Con tal propósito, consideraba necesario desarraigar al indio de su cultura tradicional, imponiéndole el uso de la lengua nacional e integrándolo, a través de la educación impartida en las escuelas rurales, a la sociedad mexicana.

Manuel Gamio, no sólo es considerado el padre de la antropología moderna en México, sino también uno de los principales ideólogos del indigenismo latinoamericano del siglo xx (Reynoso 2013). Este personaje se formó, académicamente, bajo la tutela del célebre antropólogo norteamericano Franz Boas, y su influencia en México llegó hasta las políticas públicas, permeando la orientación en la construcción de las instituciones indigenistas, mientras que en el ámbito académico influyó a disciplinas como la arqueología, la antropología y el quehacer etnográfico.

Manuel Gamio fundó y dirigió, a finales de 1920, el primer organismo oficial dedicado a la antropología integracionista: la Dirección de Antropología. Para él, el papel de la antropología al servicio del Estado era lógico, natural y deseable, asumiendo que la labor del antropólogo era la de servir al gobierno ofreciendo un carácter científico al quehacer político. En su visión, no podía ni debía existir separación entre ciencia y Estado, de ahí que uno de los nombres que recibió esta propuesta fue precisamente el de «antropología aplicada», es decir, aplicada a las labores de gobierno. En alusión a este personaje y su visión Arturo Warman escribe:

La escuela se concebía [por Gamio] como un agente de cambio integral a quien correspondía implantar los valores positivos de occidente y desarraigar los valores negativos de la tradición, [se le concebía] como un mecanismo capaz de alterar las estructuras fundamentales de la comunidad indígena o campesina. La escuela se convirtió en el camino de la expansión de una sociedad que había elegido, aún titubeante, el camino del industrialismo. El indigenismo, objetivo eminente de la antropología a partir de Gamio, se convirtió desde entonces en una tarea de tipo educativo. Castellanizar, alfabetizar y tecnologizar al indio se concibieron como tareas claramente antropológicas. Si el indigenismo era el vehículo de la expansión del industrialismo, el antropólogo era su teórico chofer (Warman, 1970: 10).

Sin embargo, Manuel Gamio y algunos de sus más cercanos colaboradores, creadores de ésta doctrina, percibieron sus limitaciones y fracasos después de haber llevado a la práctica, sin mucho éxito, algunos de sus presupuestos teóricos. Años más tarde, en 1936, surgió el Departamento Autónomo de Asuntos Indígenas, constituido como órgano consultivo y coordinador de la acción del gobierno mexicano hacia un fin explícito: fundir y asimilar al indígena a la nación. Esta institución fue disuelta una década después de ser creada, aceptando que había fracasado en su misión, y la teoría que la sustentaba fue absorbida por su institución sucesora: el Instituto Nacional Indigenista (INI) fundado en 1948.

Años más tarde, en el 2003 el Instituto Nacional Indigenista desaparece por decreto presidencial, para dar lugar a la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI), que plantea un enfoque novedoso en torno a los pueblos indígenas, proveniente en buena medida del desarrollo teórico y práctico de la antropología mexicana. La CDI nace con la misión de orientar las políticas públicas para el desarrollo integral y sustentable de los pueblos indígenas, promoviendo el respeto a sus culturas y el ejercicio pleno de sus derechos. O al menos eso dictaba la teoría.

Quince años más tarde, nuevamente, la CDI desaparecerá en favor de la creación, en el año 2018, del Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (INPI), que surge con el objetivo de definir, normar, diseñar, establecer, ejecutar, orientar, coordinar, promover, dar seguimiento y evaluar las políticas, programas, proyectos, estrategias y acciones públicas, para garantizar el ejercicio y la implementación de los derechos de los pueblos indígenas y afroamericano, así como su desarrollo integral y sostenible y el fortalecimiento de sus culturas e identidades, de conformidad con lo dispuesto en la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos y en los instrumentos jurídicos internacionales de los que el país es parte. Lo cual, suena nuevamente muy adecuado a nivel de planteamiento. Sin embargo, algunos de los vicios, omisiones y errores más desafortunados de las políticas indigenistas del siglo XX, siguen presentes hasta nuestros días.

A lo largo de este complejo trayecto, la antropología mexicana ha contribuido de manera significativa al hecho de que el Estado mexicano haya realizado avances sustanciales en el reconocimiento de la deuda histórica de la nación frente a los pueblos indígenas. Generando y promoviendo el reconocimiento jurídico y fáctico de la condición pluriétnica y multicultural del país, y brindando un importante sustento a los debates actuales en torno a las autonomías indígenas.

No obstante, aunque la teoría y los objetivos que han guiado a dichos esfuerzos resultan alentadores, en la realidad aún falta mucho camino por recorrer para crear una nueva relación entre el Estado mexicano, la sociedad nacional y los pueblos originarios. Una clara prueba de ello se expresa en la historia oficial mexicana.

La historia oficial de México y los pueblos originarios

La historia oficial de México, similar en sus fundamentos y objetivos a la historia oficial de muchos otros Estados nacionales, se asemeja mucho a la llamada *historia positivista* del siglo XIX². Una historia enfocada en funciones de educación cívica y nacionalista, fundamentalmente descriptiva, poco analítica, y centrada en hechos biográficos, fechas, cronologías, héroes, villanos, personajes políticos, militares y, en general, preocupada sólo por los acontecimientos «resonantes» de la historia. Es decir, se trata de una construcción ideológica que respalda y da vigencia numerosos mitos y olvidos estratégicos que forman parte de la historia nacional y que sirven, en última instancia, a la legitimación de las élites dominantes y el sistema de gobierno (Aguirre, 2003a).

Es por eso que diversos autores han subrayado la apremiante necesidad de construir un nuevo tipo de historia de México, la cual tenga la capacidad de explicar de forma adecuada no sólo el pasado, sino también la compleja realidad que actualmente se viven en el país, incorporando plenamente todas aquellas realidades que han sido sistemáticamente excluidas de la historia oficial, entre ellas, desde luego, las historias de los pueblos originarios.

Se trata también de un reclamo que ha sido recurrente en las luchas indígenas a lo largo de los siglos XX y XXI en México y el mundo, en donde se ha señalado insistentemente que estos movimientos políticos no sólo buscan el respeto a sus derechos y a sus territorios ancestrales, sino que también, plantean una reivindicación de su pasado, de su propia historia (López, 2016). En ese sentido, su lucha es una lucha de la memoria contra el olvido, un empeño por preservar vivo su pasado, su propia visión de los acontecimientos, de sus gestas, de sus derrotas, de sus victorias y desde luego, de sus históricos reclamos (González *et. al.*, 1994). Cada vez que los pueblos indígenas demandan mantener vivas las enseñanzas y la herencia de sus antepasados, lo que hacen es justamente reivindicar la historia que ellos mismos han construido y resguardado por generaciones.

Muchos pueblos y movimientos indígenas han insistido, por ejemplo, que su lucha política es también una lucha de la memoria contra el olvido, lo que significa que es un intento por rescatar y mantener viva su propia memoria histórica; sea esta oral, escrita, o preservada a través de muchas otras manifestaciones culturales y patrimoniales. Sin duda el movimiento más emblemático en México hasta hoy ha sido el del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), que irrumpió desde el estado de Chiapas, al sureste del país, el 1° de enero de 1994.

A los pueblos indígenas de México se les ha asignado, en términos generales, un papel meramente pasivo y receptivo en las páginas de la historia nacional, pero nunca o casi nunca se les ha concebido como sujetos activos:

...rebeldes, actuantes y poseedores de una visión y un proyecto propio y específico de vida, de sobrevivencia, de resistencia, de relación con la naturaleza, y de posibles caminos distintos para el desarrollo de México (Aguirre, 2003b: 9).

Desde hace varias décadas, los pueblos originarios de México reclaman mantener vivas las enseñanzas y la herencia de sus antepasados, en las cuales siempre han sido los sujetos centrales de su propia historia. A través de las rebeliones, la lucha armada, los movimientos políticos y la resistencia continua, han logrado preservar de forma efectiva su propia historia, la cual les da identidad, raíz y sentido de pertenencia, convirtiéndose en la brújula que guía su actuar en el presente.

Actualmente, ubicados en el umbral histórico del siglo XXI, resulta claro que la democracia que prometía el siglo XX en distintos ámbitos de la vida de las naciones y las sociedades, incluido el campo del conocimiento histórico, sólo quedó como una promesa (Aguirre, 2003a). No obstante, es innegable que existieron profundas revoluciones epistemológicas en el ámbito de los estudios históricos, como aquella impulsada por el proyecto crítico de los *Annales* franceses, abanderada por la icónica revista de *Annales d'histoire économique et sociale*, fundada en 1929 por los historiadores y visionarios Lucien Febvre y Marc Bloch. Una propuesta que transformó profundamente la concepción y el quehacer de la historia (Aguirre, 2002), abriendo la puerta a que grupos sociales tradicionalmente marginados de los estudios históricos fueran reivindicados como agentes activos y protagónicos de la historia, tales como las mujeres, los campesinos, los obreros, los jóvenes, los ancianos, los movimientos a favor de la diversidad sexual, así como los pueblos originarios, entre muchos otros.

Sin embargo, esos importantes avances de carácter teórico y metodológico han permanecido en su mayoría confinados dentro del ámbito académico. Por lo que aún no se han visto plenamente reflejados en la realidad de países como México en donde, a pesar de que la constitución política reconoce formalmente desde 1992 la composición pluricultural de la nación, sustentada originalmente en sus pueblos indígenas, muy poco ha cambiado en la práctica la realidad de pobreza, marginación, violencia y falta de atención a los derechos básicos, que ha caracterizado desde hace largo tiempo a los pueblos y comunidades indígenas del país.

Antes de cerrar este punto es necesario reconocer que, dentro de la marginación general que han sufrido los pueblos indígenas de México en el ámbito de la historia oficial y la identidad nacional, la exclusión de las culturas indígenas del norte del país es a todas luces aún mayor. Pues el componente indígena de la identidad nacional, tan demagógicamente manipulado a través del tiempo se refiere, sobre todo, a los indígenas mesoamericanos, particularmente a pueblos como los mexicas o los mayas. Mientras que los pueblos y las culturas indígenas del norte nunca han tenido cabida dentro de la historia nacional, y su memoria ha sido intencionalmente borrada, omitida y alterada a lo largo de los siglos.

No obstante, esa memoria se mantiene plenamente vigente entre los pueblos originarios del septentrión, y en ella se expresan distintas visiones del mundo que se materializan en la cultura popular, en la música, la historia oral, la mitología, la ritualidad y en muchos otros ámbitos de su actividad cotidiana.

La identidad mexicana y el norte de México

La identidad nacional mexicana ha sido creada, en buena medida, a partir de una perspectiva fuertemente centralista, en donde las culturas mesoamericanas han tenido clara predominancia. Sin embargo, los territorios y las culturas indígenas del norte de México poseen una serie de particularidades, así como su propia dinámica histórica, la cual resulta ser frecuentemente muy distinta a la del centro del país (Aboites, 2000). Pero lejos de reconocer tales diferencias, la historia oficial mexicana ha optado simplemente por excluir de sus dominios a los pueblos y culturas del septentrión, las cuales nunca han tenido cabida en la identidad nacional ni en la historia oficial mexicana, en donde han sido retratadas sólo de forma marginal y no pocas veces, a través de diversos estigmas, tales como *salvajes*, *hostiles*, *atrasadas*, *primitivas*, *enemigas de la civilización*, etc.

Por lo que consideramos que la omisión deliberada de las culturas del norte de la historia oficial y la identidad nacional mexicana, ha respondido históricamente a una estrategia de deslegitimación de las memorias indígenas, ejercida sistemáticamente desde el poder, a través del tiempo, la cual es posible entender hoy a partir de tres momentos históricos de enorme importancia, que son el periodo prehispánico, la época colonial y el siglo XIX.

Por lo que a continuación analizaremos brevemente una serie de elementos, ubicados en los periodos mencionados, los cuales ayudan a comprender los motivos fundamentales de dicha exclusión, así como el papel que los pueblos originarios del septentrión poseen frente a todo aquello que en el imaginario social y en la historia nacional se ha considerado como lo auténticamente mexicano. Todo esto, sin negar la importancia y la continuidad histórica de ciertos procesos acontecidos a lo largo del siglo XX y hasta nuestros días.

Por otra parte, algunas de las instituciones gubernamentales dedicadas a la población indígena que hemos mencionado líneas arriba generaron, a lo largo del siglo xx, diagnósticos donde sugieren, incomprensiblemente, que los pueblos indígenas del norte de México se encuentran en un estado de profunda «pasividad», «apatía» y «falta de cohesión comunitaria» (Garduño, 2004: 41). Sin embargo, nada más lejos de la realidad. Pues los complejos procesos de resistencia de estos pueblos, y su eficiente capacidad de organización, adaptación y negociación, les ha valido lograr su supervivencia y reproducción, a lo largo de los siglos, en condiciones profundamente adversas. En ese sentido, esa supuesta pasividad y escasa orientación comunitaria, aludida por algunas instituciones indigenistas mexicanas, puede entenderse en sí misma, a la luz de la historia, como una de las diversas estrategias de resistencia esgrimidas por estos pueblos a lo largo del tiempo.

La gran tierra chichimeca y sus habitantes prehispánicos

Mucho antes de la llegada de los conquistadores españoles, el centro y el sur del actual territorio mexicano (incluyendo porciones de Guatemala, Honduras, Belice y El Salvador), fueron testigos del extraordinario desarrollo, a lo largo de tres mil años, de la civilización mesoamericana. Los pueblos mesoamericanos, particularmente los pueblos de habla náhuatl, nombraban a todos aquellos territorios ubicados más allá de la frontera norte de Mesoamérica (situada geográficamente al norte del Trópico de Cáncer), como la *Huey Chichimeca Tlalli*, es decir, la Gran Tierra Chichimeca. Por lo que la diversidad de pueblos que habitaban el vastísimo territorio septentrional (que corresponde al actual norte de México y sur de los Estados Unidos), fueron llamados genéricamente *chichimecas*. Pueblos que nunca lograron ser sometidos e incorporados a las redes de dominio de los grandes imperios de Mesoamérica, como los mexicas o los purépechas.

La palabra *chichimeca* proviene de la lengua náhuatl, y es un término polisémico, el cual se siguió siendo utilizado por los colonizadores españoles, luego de la conquista, para referirse genéricamente a todos aquellos habitantes del remoto norte de la capital de la Nueva España. Aunque generalmente se han acentuado las connotaciones negativas del término, es indudable que el vocablo puede llegar a tener también un sentido totalmente opuesto, dependido de la fuente histórica en donde aparezca.

Por ejemplo, los informantes de Sahagún, ofrecen una visión claramente despectiva de los chichimecas en la célebre *Historia general de las cosas de la Nueva España* ([1938] 2006), a quienes aluden como gente salvaje y rudimentaria.

De igual forma Juan de Torquemada, en su obra *Monarquía Indiana* ([1615] 1975), se refiere a los chichimecas como cazadores, nómadas y salvajes, describiéndolos como:

...gente desnuda de ropas de lana, algodón ni otra cosa que sea paño o lienzo, pero vestidas con pieles de animales. Feroces en el aspecto, pero grandes guerreros, cuyas armas son arco y flechas. Su sustento ordinario es la caza, y su habitación en lugares cavernosos porque como el principal ejercicio de su vida es montar no les queda tiempo para edificar casas. Chichimeca es chupador o mamador debido a que estas gentes en sus principios se comían las carnes de los animales que mataban crudas, y les chupaban la sangre, como si mamaran leche (1975:232)³.

En contraparte, para cronistas del siglo xvii como Domingo Chimalpáhin (1998), el término chichimeca tiene implicaciones positivas, pues alude a la condición de *teuhltli* o «venerable señor», motivo por el que quizá pueblos de Mesoamérica, como los mexicas o aztecas, reivindicaron a lo largo del tiempo su origen norteño. *La Tira de la Peregrinación*, conocida también como *Códice Boturini*, por ejemplo, es un valioso documento histórico de origen prehispánico, cuyo objetivo central es, justamente, demostrar la ascendencia chichimeca de los mexicas (Pérez, 1980).

Por otro lado, al aproximarnos a la historia de las culturas prehispánicas que habitaron el norte de México, resulta imposible soslayar que hasta hoy se tiene la falsa idea de que estos pueblos no tuvieron un papel importante en el desarrollo de las grandes culturas del México prehispánico. Otros estereotipos recurrentes tienen que ver con la idea de que el norte de México, al tratarse de un territorio más arduo que Mesoamérica, era habitado exclusivamente por cazadores-recolectores, que no conocían la agricultura, que poseían una cultura simple y eran extremadamente belicosos⁴, por lo cual —se ha dicho—, nunca alcanzaron el grado de refinamiento cultural de los pueblos mesoamericanos.

Sin embargo, ese tipo de ideas y estereotipos se vienen abajo rápidamente al observar restos arqueológicos como los impresionantes sistemas agrícolas y de riego construidos por los Hohokam de Arizona, los Mogollón y los Anasazi de Nuevo México, o por la cultura Casa Grandes en Paquimé, Chihuahua, al norte de México, con pueblos como San Marcos, Cañón del Chaco o la propia Paquimé, que a pesar de estar ubicados en zonas desérticas, en su época de apogeo llegaron a albergar cómodamente a miles de habitantes (Braniff, 1994, 2000). O bien, el valle de Mal Paso en Zacatecas, donde además de la monumental fortificación de La Quemada-Tuitlán, existió también uno de los sistemas de caminos más impresionantes de todo el México prehispánico (Weigand y García, 2000). Sin olvidar tampoco a la región de Chalchihuites, también en Zacatecas, donde se localizaba uno de los complejos mineros más grande que hasta hoy se han documentado en todo el México antiguo (Weigand, 1997: 23).

Así, las evidencias arqueológicas apuntan a que el norte jugó un papel simbiótico y de gran relevancia, en la evolución de las regiones del centro y sur de México en la época prehispánica. Un argumento que se ha sustentado con base en la importancia de tres aspectos fundamentales en la vida y la cultura de los pueblos del

septentrión, a saber: la minería, el comercio a larga distancia y la guerra (Weigand, 2001: 34). Por lo que así definido, el norte de México estuvo habitado por gente diversa, desde los grupos de recolectores y cazadores, nómadas y seminómadas, hasta los enormes asentamientos urbanos que practicaban la agricultura, pero que también crearon calendarios, desarrollaron sofisticados sistemas de irrigación, y generaron asombrosas soluciones urbanas en sintonía con su entorno ecológico. A pesar de que la historia oficial, escrita siempre por los vencedores y al servicio de sus intereses, les haya asignado injustamente el papel de pueblos salvajes y sin cultura. Pueblos cuantiosos, diversos y poco conocidos que fueron sepultados en muchas fuentes históricas bajo el nombre genérico de *chichimecas*.

El norte de México en el periodo colonial

El proceso de conquista y colonización del enorme y desconocido norte de la Nueva España, muy poco tuvo que ver con los capítulos que comúnmente narra la historiografía oficial sobre la conquista de México, o para ser más precisos, de la conquista de la ciudad de México-Tenochtitlan, acontecida más de medio siglo atrás, entre 1519 y 1521.

La historia de la colonización del norte novohispano es, en todo sentido, una historia aún menos conocida y documentada. Una historia narrada a fragmentos, que transcurre en el anonimato, sin una fecha clara de inicio ni mucho menos de consolidación. Es la historia de un sinnúmero de culturas nativas que basaban su supervivencia en un conocimiento refinado de su entorno natural, así como en una red de relaciones sociales y económicas locales y de larga distancia, muchos de los cuales lucharon hasta desaparecer por completo o terminaron paulatinamente sometidos y asimilados al mundo de los conquistadores (González, 1993). El inicio de la conquista material y espiritual de estos territorios, que puede situarse cronológicamente a mediados del siglo XVI, tuvo una respuesta común, contundente, y casi inmediata por parte de la mayoría de los pueblos habitantes de tierras chichimecas: La rebelión (Pacheco: 1997). Así, las rebeliones indígenas se prolongarán, desde mediados del siglo XVI hasta finales del XVIII, por toda la Gran Tierra Chichimeca, y mantendrán a raya e incluso harán retroceder por décadas el avance colonial español (Santa María, 1999; Deeds, 1992)⁵.

A fin de cuentas, se trataba de penetrar en el incógnito norte de la Nueva España, un territorio que según los europeos era habitado por algunas de las naciones indígenas más «bárbaras», «salvajes» y «aguerridas» de todo el nuevo mundo (González, 1987:226). Sin embargo, la minería del oro y de la plata, el poderoso motor que impulsaba la colonización de los territorios norteños, fue dando la pauta del avance colonial español, acompañado por numerosos indios aliados del centro del reino y por todo tipo de castas.

A pesar de que, en términos generales, en el vasto norte de México no existían grandes asentamientos urbanos ni poblaciones altamente centralizadas, se trataba de un territorio con una alta demografía, además de una notable diversidad lingüística y cultural⁶.

La imagen de los chichimecas como pueblos nómadas, salvajes e indomables, fue plasmada y retroalimentada, recurrentemente, por los documentos históricos elaborados a todo lo largo del periodo colonial, en donde usualmente se les señala como pueblos bárbaros, irreductibles, extremadamente belicosos y sanguinarios. Esta clase de argumentos, por otro lado, representaban también una justificación ideológica frente al sometimiento y el exterminio sistemático del que dichos pueblos fueron objeto a lo largo del tiempo. Pues a pesar de que para ese momento existían ya numerosas leyes en contra de la esclavitud indígena, en el norte de la Nueva España imperaba la llamada «guerra justa», la cual consentía el sometimiento y exterminio de los llamados pueblos «bárbaros», es decir aquellos que no aceptaran someterse al dominio español.

Por su parte los misioneros, principalmente jesuitas y franciscanos, encargados de implementar la conquista espiritual, acometieron contra la religión y las bases de la organización social de los pueblos nativos, pues no sólo llevaron a cabo las congregaciones y reducciones de indios, sino que, además, atacaron lo que ellos llamaron las idolatrías y las costumbres que consideraron más escandalosas. El sistema de misiones del norte de México también cumplió un papel relevante en el repartimiento del trabajo forzado indígena para las minas, los ranchos agrícolas y los ranchos ganaderos españoles, así que los misioneros no sólo representaban una amenaza a la religión, sino también a la reproducción económica de las sociedades nativas.

Por otro lado, junto con el trabajo forzado y la nueva religión, la presencia de los conquistadores significó también la llegada de sendas epidemias de viruela y sarampión, mismas que ocurrieron en intervalos de cinco a ocho años durante todo el siglo XVII y la mayor parte del XVIII. El impacto de esas enfermedades entre los pueblos nativos fue catastrófico y difícilmente imaginable, pues se calcula que entre esos años la demografía indígena disminuyó en algunas zonas entre el 70 y el 75%. Susan Deeds (1992), por ejemplo, ha ilustrado este tipo de procesos en el caso de la Sierra Tarahumara (en las serranías de los actuales estados de Chihuahua, Sonora, Sinaloa y Durango), situándolo en el contexto de las rebeliones indígenas, las cuales se sucedieron una tras otra a todo lo largo de los siglos XVII y XVIII.

Así, luego de más de 250 años de una feroz resistencia y una guerra sin cuartel en contra de los colonizadores, los pueblos habitantes de la Gran Tierra Chichimeca fueron finalmente plasmados en los documentos escritos por los europeos, como pueblos salvajes y bárbaros, por lo que se les condenó a ser desterrados de las páginas de la historia. Con el paso del tiempo, y debido a la drástica disminución de la demografía indígena por la guerra y las epidemias, así como al aumento de la población española, castas e indígenas aliados, el control militar de los colonizadores fue acre-

centándose en todo el territorio norte, y las rebeliones indígenas poco a poco fueron menguando. Sin embargo lejos, muy lejos estaban aún el final de la historia de violencia y exterminio que han vivido los pueblos originarios del norte de México.

La impronta decimonónica en el spetentrión

Hacia finales del siglo XVIII y las primeras décadas del siglo XIX, con la emergencia de las naciones norteamericana y mexicana, la forma de concebir y enfrentar el problema indígena cambió radicalmente. La resistencia indígena, expresada ahora no como masivas rebeliones, sino en la forma de correrías y asaltos constantes a los asentamientos coloniales poco protegidos, resultaba desastrosa ya no sólo para los colonos, los mineros o los comerciantes, sino también, para la economía y las aspiraciones territoriales de ambas naciones (Merrill, 2000).

Así, los pueblos originarios del norte de México y del sur de los Estados Unidos, fueron concebidos como enemigos de la civilización y el progreso, y los gobiernos de ambos países volverán nuevamente a caracterizarlos como pueblos salvajes e insufribles; argumentos bajo los cuales se prolongará la guerra de exterminio iniciada en su contra durante el periodo colonial español.

En algunos casos se les persiguió y se les cazó abiertamente, como sucedió por ejemplo con los apaches y los comanches (Orozco, 1992), por quienes los gobiernos de ambos países pagaban dinero a cambio de sus cabelleras. En otros casos, se les declaró la guerra y se les deportó de forma masiva, como sucedió con los yaquis del estado de Sonora (Taibo II, 2013)⁷. O bien, se les exterminó sistemáticamente y se les sometió por la vía militar, para luego despojarlos de sus territorios y obligarles a vivir confinados en reservaciones, como el caso de los pueblos del suroeste de los Estados Unidos (Gerónimo, 1982).

Mientras que en el siglo XVIII, aún bajo el régimen colonial español, todavía importaba convertir a los indígenas rebeldes al cristianismo, salvar su alma, y enseñarlos a ser buenos cristianos y buenos vasallos del Rey, en tiempos decimonónicos sólo va a importar aniquilarlos por completo; un trabajo que recaerá conjuntamente en los colonos militares y en los ejércitos de ambos países.

Este tipo de acciones de extrema violencia en contra de los pueblos indios de la región, implementadas por los gobiernos de México y Estados Unidos durante el siglo XIX, encontraron una importante justificación ideológica en las teorías científicas de la época, provenientes del positivismo y el evolucionismo unilineal.

El genocidio acontecido durante ese periodo entre los nativos del suroeste norteamericano y el norte de México fue algo sin precedentes en la historia de ambas naciones. Un hecho que hasta el día de hoy continúa siendo reconstruido y justificado por las historiografías nacionales, por ejemplo, a través de expresiones como el mito norteamericano de la conquista del «salvaje oeste», el cual ha sido inventado y

reinventado no sólo a través de la historia oficial, sino también del cine, y la literatura, con el fin de minimizar y dar legitimidad a lo acontecido.

Con el paso del tiempo, entre ataques de colonos y ejércitos de ambos lados de la frontera, además de soportar epidemias, sequías, y luchas intestinas por el control comercial de los nuevos productos, los pueblos indígenas del norte de México terminaron perdiendo aplastantemente la guerra, perdiendo sus vidas, sus territorios, su libertad, y perdiendo también el derecho a su historia pasada y presente.

Tiempo después, en los albores del siglo xx, la naciente antropología mexicana tampoco va a prestar atención, en un primer momento, a los pueblos indígenas del norte de México (Gamio, [1916] 2006) —a quienes descubrirá casi 70 años más tarde—, y centrará sus empeños primordialmente entre los pueblos indígenas del centro y sur del país, los cuales poseían más alta demografía y patrones de asentamiento con mayor grado de centralización. Esos fueron los pueblos escogidos para representar, a través de sus pretéritas glorias, la más profunda raíz de la mexicanidad.

Conclusiones

Después de la Quemada, Zacatecas, ahí termina la cultura. Todo lo que está más allá [al norte]...es la tierra sin alma, la tierra sin espíritu. Aldeas, caseríos...en el norte todo es barbarie...es una tierra vacía. Situada entre dos civilizaciones, una española-mexicana con centro en la ciudad de México, y la otra anglosajona, con centro en la ciudad de Nueva York, hay una inmensa tierra sin cultura, un desierto de las almas.

La cita con la que abre este apartado, atribuida a José Vasconcelos, primer Secretario de Educación Pública de México (apud Bar-Lewaw, 1965), es altamente ilustrativa de un momento histórico seminal en la consolidación de la antropología como ciencia en México; así como en la creación de concepciones muy particulares en torno a los pueblos indígenas, generadas en la transición entre los siglos xix y xx. El desdén que ahí se expresa y la visión del norte del país como una tierra «vacía» y «sin cultura», un «desierto de las almas», era una idea muy propia de las élites políticas e intelectuales de aquella época. Un pensamiento que flotaba en el aire y se materializó también en las ideas de otros autores dentro y fuera de México. Por ejemplo, podríamos decir que se trata de una perspectiva muy afín a la visión de *frontera* del historiador norteamericano Frederick Jackson Turner (1920), bajo la cual justificó, en buena medida, la expansión norteamericana hacia el oeste, así como la colonización militar de esos territorios y la guerra de exterminio en contra de los pueblos originarios.

Se trata de visiones que comparan la desolación con el desierto, y subrayan una supuesta falta de cultura, e incluso hasta falta de humanidad, de los pueblos nativos

de esa vasta región. Para esas perspectivas, los indígenas del septentrión no eran nadie, no llegaban a poseer siquiera el estatus de persona. Eran seres salvajes, enemigos de la civilización; hijos, a fin de cuentas, de esas tierras «yermas y sin alma». Nuevamente aquí, las teorías positivistas y evolucionistas del siglo XIX, excluirán de su reflexión a los territorios y a los pueblos indígenas del norte, pues éstos no parecían formar parte de la marcha ascendente que la humanidad debería de seguir, hasta el punto más alto de la civilización.

Todo esto contribuyó a la idea de un norte vacío y sin cultura, lo cual explica en buena medida la exclusión de los pueblos originarios de la Gran Tierra Chichimeca de la historia oficial mexicana, en donde nunca han tenido cabida. A pesar de que el devenir de estos pueblos en el tiempo forme parte esencial del proceso histórico general a partir del cual se ha ido conformando, hasta hoy, eso que llamamos México.

Así pues, resulta apremiante lograr incorporar plenamente a los pueblos indígenas en general, y a los pueblos indígenas del norte en particular, a los dominios de la historia mexicana. Así como dejar de pensar la historia antigua de México sólo desde Mesoamérica, y entender que el norte y sus pueblos originarios siempre han tenido sus propias dinámicas, sus particularidades; y es precisamente esa historia la que debe de ser rescatada y revalorada. En ese sentido, algunos autores han destacado la necesidad de reexaminar profundamente el enlace que hubo entre el concepto de Mesoamérica y todo el nacionalismo que surge a partir de la independencia y la revolución mexicana, el cual intenta justificar, en diversos modos, la continuidad de la centralidad del poder en México; históricamente situado en la ciudad de México, concebida como el centro de la civilización.

Por otra parte, es necesario también llamar la atención sobre un hecho que tiene connotaciones de índole académico y también político.

Si bien actualmente el norte del territorio mexicano abraza una vasta región (poco más de la tercera parte del país), hasta antes de la guerra de 1847 en la que Estados Unidos invadió territorio mexicano, el norte de México era aún mucho más grande, e incluía también a los actuales estados norteamericanos de California, Texas, Nuevo México y Arizona; un territorio de más de 2,100,000 km², que fue anexado por los Estados Unidos como resultado de esa guerra de intervención. Por lo tanto, será hasta el año de 1850 cuando la *Huey Chichimeca Tlalli* (La Gran Tierra Chichimeca) se convierta tanto en el norte de México, como en el sur de los Estados Unidos.

Al respecto, muchos investigadores norteamericanos, ocupados en construir su propia historia nacional y legitimar su dominio sobre esos territorios, así como en ocultar el vínculo pasado de México con la región, denominaron a estas tierras como *The Greater Southwest* (el Gran Suroeste), o simplemente *The Southwest*, distinguiéndola como una subárea cultural intermedia entre las culturas mesoamericanas y los llamados indios pueblo.

Por otro lado, en México, los investigadores han utilizado generalmente el término de Norte de México, reivindicando el origen mexicano de esos territorios. Sin embargo, parece evidente que términos como *The Southwest* o *Norte de México* resultan incorrectos para hablar, por ejemplo, en el contexto de los pueblos prehispánicos que habitaron esa región, puesto que como señalábamos, la actual frontera política existe hace poco menos de 170 años. Por lo que algunos investigadores han propuesto mejor retomar el antiguo término de *La Gran Chichimeca*, y concebir esta región como un amplio corredor cultural, el cual enlazaba desde tiempos prehispánicos, y de muy diversas formas, los actuales territorios del suroeste de los Estados Unidos, el norte de México, y Mesoamérica (Di Peso, 1974; Braniff, 2000). Se trata de una propuesta que fue generada, con el paso de las décadas, a través del trabajo de destacados autores, como el norteamericano Charles Di Peso y la arqueóloga mexicana Betraiz Braniff Cornejo, entre otros.

El historiador chihuahuense Luis Aboites, ha llamado la atención sobre la existencia actual de numerosas publicaciones históricas, antropológicas y arqueológicas, realizadas en Estados Unidos sobre el Gran Suroeste, frente a un número mucho menor de investigaciones y publicaciones mexicanas en torno al Norte de México (en donde el grueso de las investigaciones se ha centrado en Mesoamérica). En ese sentido, existen diversos motivos que pueden ayudarnos a comprender esa diferencia. Uno de ellos tiene que ver, evidentemente, con las desigualdades económicas entre ambas naciones, y con el apoyo e importancia que cada país da a la investigación histórica y social, pero existe también otro elemento a considerar. Pues mientras que para los norteamericanos la llamada conquista del oeste y su expansión colonial hacia el Océano Pacífico siempre ha sido una parte esencial de su identidad, para los mexicanos, por el contrario, la identidad nacional se ha formado, como hemos ya señalado, a partir de un centro omnipresente y omnipotente, representando por la ciudad de México, la cual muy poco o nada ha tenido que ver con el norte del país.

Asimismo, es importante subrayar el hecho de que, actualmente, la espiral de violencia en la que históricamente han estado envueltos los pueblos indígenas del norte de México, así como a su indomable resistencia, no han llegado aún a su fin.

Hoy en día, pueblos como los yaquis, los mayos, los seris, los cucapá, los pápagos, los tarahumaras, los pimas, los guarijíos, los tepehuanes del norte y del sur, los huicholes, los coras, los mexicaneros y los pueblos yumanos de la Península de Baja California, sobreviven, día a día, en un contexto desafiante y no pocas veces desolador. Ahí, la marginación, la pobreza, la pérdida de sus territorios, la sobre explotación y el saqueo de los recursos naturales, la violencia relacionada con la siembra y el tráfico de narcóticos y otras violencias, los megaproyectos extractivos e incluso las iniciativas turísticas mal planificadas, conviven cotidianamente con la sorprendente capacidad de organización y resiliencia indígena; gracias a la cual han logrado reproducir exitosamente hasta el día de hoy su cultura y sus formas de vida. Esperando

de manera paciente, pero también luchando en forma activa, para que la historia y la nación mexicana puedan llegar a darles el lugar que realmente se merecen en el pasado y el presente del país.

Bibliografía

- Aboities, Luis (2000) «Nómadas y sedentarios en el norte de México: elementos para una periodización», en *Nómadas y Sedentarios en el Norte de México: Homenaje a Beatriz Braniff*, Marie-Areti Hers, José Luis Mirafuentes, Marías de los Dolores Soto y Miguel Vallebuena (eds.), México, UNAM, pp. 613-622.
- Aguirre, Carlos (2002) *La escuela de los Annales: Ayer, hoy y mañana*, México, Universidad Juárez Autónoma de Tabasco.
- Aguirre, Carlos (2003a) *Antimanual del mal historiador*, 2° ed., Rosario, Argentina, La Vasija & Prohistoria.
- Aguirre, Carlos (2003b) *Mitos y olvidos en la historia oficial de México*, México, Ed. Quinto Sol.
- Bar-Lewaw, Itzhak (1965) *Introducción crítico-biográfica a José Vasconcelos, 1882-1959*, Madrid, Ediciones Latinoamericanas.
- Bonfil, Guillermo (1972), «El concepto de indio en América: una categoría de la situación colonial», en *Anales de Antropología*, México, Instituto de Investigaciones Antropológicas de la UNAM.
- Braniff, Beatriz (1994) «La frontera Septentrional de Mesoamérica», en: Linda Manzanilla y Leonardo López (eds.), *Historia Antigua de México. El México antiguo, sus áreas culturales, los orígenes y el horizonte Preclásico* (vol. 1), México, CNCA - UNAM- Ed. Porrúa, pp. 159-190.
- Braniff, Beatriz (2000) «Sistemas agrícolas prehispánicos en la Gran Chichimeca», en Marie-Areti Hers, José Luis Mirafuentes, Marías de los Dolores Soto y Miguel Vallebuena (eds.) *Nómadas y Sedentarios en el Norte de México: Homenaje a Beatriz Braniff*, México, UNAM, pp.127-142.
- Braniff, Beatriz (2009) «La historia prehispánica de Sonora» en *Arqueología Mexicana, Las culturas prehispánicas de Sonora*, México, Vol. XVII, Núm. 97, pp. 32-38.
- Cárdenas, Nicolás (2014) «El debate sobre la historia científica y la ambivalencia de la modernidad», en *Política y cultura*, México, no. 41.
- Chimalpáhin, Domingo (2008) *Las ocho relaciones y el memorial de Colhuacan*, trad. Rafael Tena, México, CONACULTA-CNCA.
- Deeds, Susan (1992) «Las rebeliones de los tepehuanes y tarahumaras durante el siglo XVII en la Nueva Vizcaya», en *El contacto entre los españoles e indígenas en el norte de Nueva España*, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Chihuahua.

-
- Deeds, Susan (2000) «Cómo historiar con poca historia y menos arqueología: clasificación de los acaxeos, xiximes, tepehuanes, tarahumaras y conchos», en *Nómadas y Sedentarios en el Norte de México: Homenaje a Beatriz Braniff*, [ed Marie-Areti Hers, José Luis Mirafuentes, Marías de los Dolores Soto y Miguel Vallebuena], México, UNAM, pp. 381-391.
- Di Peso, Charles (1974) *Casas grandes. A Fallen Trading Center of the Gran Chichimeca*, USA, The Amerind Foundation, Northland Press, Flagstaff, vol. 1.
- Ferrándiz, Martín, Francisco y Carles Feixa Pampols (2004) «Una mirada antropológica sobre las violencias», en *Alteridades*, México, vol. 14, no. 27, Universidad Autónoma Metropolitana –Iztapalapa, pp. 159-174.
- Gamio, Manuel ([1916] 2006) *Forjando Patria*, prólogo de Justino Fernández, 5ª ed., México, Porrúa.
- Garduño, Everardo (2004) «Cuatro ciclos de resistencia indígena en la frontera México-Estados Unidos», en *Revista Europea de Estudios Latinoamericanos y del Caribe*, no. 77, Ámsterdam, pp-41-60.
- Gerónimo, (1982) *Memorias de Gerónimo*, La Habana, Cuba, Editorial de Ciencias Sociales.
- González R., Luís (1987) *Crónicas de la Sierra Tarahumara*, México D.F., México, Secretaria de Educación Pública, colección Cien de México.
- González R., Luís (1993) *El Noroeste Novohispano en la época colonial*, México, UNAM - Ángel Porrúa.
- González R., Luis, Augusto Urteaga *et al.* (1994), *Derechos culturales y derechos indígenas en la Sierra Tarahumara*, Chihuahua, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, México, Estudios Regionales no. 8.
- Korsbaek, Leif, Miguel Ángel; Sámano-Rentería (2007) «El indigenismo en México: antecedentes y actualidad» en *Ra Ximhai*, vol. 3, núm. 1, Universidad Autónoma Indígena de México, El fuerte, México, pp. 195-224.
- López Bárcenas, Francisco (2016) «Los movimientos indígenas en México: rostros y caminos» en *El Cotidiano*, núm. 200, México, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco Distrito Federal, pp. 60-75.
- Lorusso, Fabrizio (2006), «Un replanteamiento de la cuestión del indio. Revisión crítica del pensamiento de José Carlos Mariátegui y Guillermo Bonfil Batalla», en *Diálogo Antropológico*, México, Año 04, N. 14, Inst. Inv. Antropológicas UNAM.
- Merrill, William (2000) «La economía política de las correrías: Nueva Vizcaya», en *Nómadas y sedentarios en el norte de México: Homenaje a Beatriz Braniff*, Marie-Areti Hers, José Luis Mirafuentes, Marías de los Dolores Soto y Miguel Vallebuena (eds.), México, UNAM, pp. 623-668.
- Miller, Wick (1983) «Uto-Aztecan Languages», en *Handbook of North American Indians*, USA, vol. 10, Southwest, Washington.

-
- Molina, Alonso de (2014) *Diccionario náhuatl-español Basado en los diccionarios de Alonso de Molina con el náhuatl normalizado y el español modernizado*, prólogo de Miguel León-Portilla en colaboración con Javier Manríquez Amao, México, UNAM- Instituto de Investigaciones Históricas.
- Mora, Jesús (2016) *Los historiadores: Una comunidad del saber. La conformación del campo historiográfico mexicano 1884-1955*, México, Tesis de Doctorado en Historia, El Colegio de Michoacán A.C.
- Moreno, Andrés y Carla Sandoval (2013), «Diversidad genómica en México, pasado y mestizaje», en *Cuicuilco*, México, vol.20, núm.58, INAH.
- Nahmad, Salomón (1996), «Guillermo Bonfil Batalla (1935-1991), un visionario de la sociedad multiétnica mexicana», en *La perspectiva de etnias y naciones, los pueblos indios de América Latina*, México, ediciones Abya-Yala, 268 pp.
- Orozco, Víctor (1992) *Las guerras indias en la historia de Chihuahua: primeras fases*, México, CONACULTA, colec. Regiones.
- Pacheco, José de la Cruz (1997) *Misión y educación: los jesuitas en Durango 1596-1767*, México, Tesis Doctoral, el Colegio de México.
- Pérez, Alfredo (1980) *Interpretación del Códice Boturini*, México, Universidad de Guanajuato/Escuela de Filosofía y Letras/Centro de Investigaciones Humanísticas.
- Reynoso, Irving (2013) *Manuel Gamio y las bases de la política indigenista en México*, México, Andamios vol.10, no.22.
- Sahagún, Bernardino (2006) *Historia general de las cosas de la Nueva España. Y fundada en la documentación en lengua mexicana*, México, Porrúa, Sepan Cuántos, Núm. 300, Onceava Edición.
- Santa María, Guillermo de (1999) *Guerra de los chichimecas (México 1575 Zirosto 1580)*, edición crítica, estudio introductorio, paleografía y notas por Alberto Carrillo Cázares, México, Universidad de Guanajuato.
- Sariego, Juan Luis (2002) *El indigenismo en la Tarahumara. Identidad, comunidad, relaciones interétnicas y desarrollo en la Sierra de Chihuahua*, México, CONACULTA-INAH-INI.
- Sariego, Juan Luis (2008) *La Sierra Tarahumara: travesías y pensares*, México, INAH-ENAH Unidad Chihuahua.
- Taibo II, Paco Ignacio (2013) *Yaquis. Historia de una guerra popular y de un genocidio en México*, México, Editorial Planeta Mexicana.
- Torquemada, Juan de (1975) *Monarquía Indiana. De los veinte y un libros rituales y monarquía indiana, con el origen y guerras de los indios occidentales, de sus poblaciones, descubrimiento, conquista, conversión y otras cosas maravillosas de la misma tierra*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Turner, Jackson (1920) *The Frontier in American History*, New York, Holt Ed.
- Warman, Arturo (1970) «Todos santos y todos difuntos», en *De eso que llaman Antropología Mexicana*, México, Escuela Nacional de Antropología e Historia, INAH.

-
- Weaver, Thomas (1993) *Los indios del suroeste de los Estados Unidos*, Madrid, España, MAPFRE.
- Weigand, Phil C. (1997) «Minería prehispánica: La turquesa», *Arqueología Mexicana*, Ed. Raíces, México, vol. I, no. 6, septiembre-octubre, pp. 26-33.
- Weigand, Phil C. (2001) «Norte de México: El Norte Mesoamericano», *Arqueología Mexicana*, Ed. Raíces, México, vol. IX, no. 51, septiembre-octubre, pp. 34-39.
- Weigand, Phil C., y García, Acelia (2000) «Dinámica socioeconómica de la frontera prehispánica de Mesoamérica», en, *Nómadas y Sedentarios en el Norte de México: Homenaje a Beatriz Braniff*, Marie-Areti Hers, José Luis Mirafuentes, Marías de los Dolores Soto y Miguel Vallebuena (eds.), México, UNAM, pp.113-124.

NOTAS

1. El Congreso Internacional de Americanistas se realizó por primera vez en Francia, en el año de 1875. Sus primeras 10 ediciones fueron realizadas en Europa, y México fue la primera sede del congreso en tierras americanas, veinte años después de su primera edición (véase: <https://www.filosofia.org/ave/001/a051.htm>).

2. Esta clase de historia de matriz germano parlante, de la cual Leopold von Ranke fue uno de sus más insignes exponentes, se desarrolló en una etapa de la historia europea que estuvo marcada por la exacerbación de los nacionalismos, donde se enfocó la labor histórica hacia funciones de educación cívica y formación de valores nacionalistas. Una propuesta que establece una visión de los hechos históricos exageradamente «objetivista», tratando de equipararse con las ciencias exactas, y renunciando a toda dimensión interpretativa de la realidad social. Otra de sus características es que ve en los documentos escritos la única fuente válida del trabajo histórico y se centra únicamente en aquello que los documentos son capaces de informar (Cárdenas 2014).

3. Fray Alonso de Molina, lexicógrafo y evangelizador español, elaboró en el siglo XVI el primer y más completo diccionario en lengua náhuatl. Según esta fuente, la palabra chichimeca puede estar relacionada con las siguientes raíces etimológicas: chichi (perro o perra), chichini (verbo mamar), chichiyútl (cualquier cosa de perro), chihini (el que mama), chichiwali (las tetas), (Molina, 2014). El vocablo, entonces, está asociado al perro, a la leche materna y al pecho femenino, por lo que entonces resultaría factible traducirlo, como dice Torquemada, como «chupador». Otra posible traducción, sumamente recurrida, era la que sugería Witberto Jiménez Moreno, para quien la palabra chichimeca estaba compuesta de la raíz chichi (perro) y mécatl (mecate o cuerda), por lo que podría interpretarse como «gente perro» o «gente de linaje de perros», o bien, «perro que arrastra el mecate»; aludiendo así quizá al nomadismo característico de muchos pueblos del norte de México, así como a su resistencia a la sujeción (Santa María, 1999). Según Fray Guillermo de Santa María, autor de la célebre crónica de la guerra chichimeca, la expresión remite a la palabra con la que los antiguos mexicanos «...designaban en ignominia a todos los indios que andan vagos, sin tener casa ni sementera» (ídem.: 28).

4. En ese sentido, se ha enfatizado, como si fuera un elemento muy propio de los pueblos que habitaban el norte de México, el hecho de que su organización sociopolítica estuviera

estrechamente relacionada con la guerra. No obstante, bien podría decirse lo mismo de cada uno de los imperios surgidos a todo lo largo de la dilatada historia mesoamericana; y desde luego también, la comparación podría aplicarse para la organización sociopolítica de los conquistadores llegados del otro lado del Atlántico. De hecho, existen diversos indicios que apuntan a que los grandes cambios hacia una mayor organización social, política y bélica que se vivieron en el norte de México, tuvieron lugar bajo el efecto de la conquista española y la consecuente implantación de comunidades de indios sedentarios, aliados de los conquistadores, que fueron llevados desde el centro de la Nueva España hasta el septentrión (González, 1987; 1993).

5. El primero conflicto célebre en tierras chichimecas fue la llamada Guerra del Mixtón, acontecida de 1540 a 1551, como una respuesta directa de los pueblos nativos al avance colonial español hacia el septentrión. Unos años más tarde, comenzaría la llamada Guerra Chichimeca, desarrollada entre 1547 y 1600, en territorios de los actuales estados de Zacatecas, Guanajuato, Aguascalientes, Jalisco y San Luis Potosí (Santa María, op. cit). Se trata de la primera guerra que se discutió en Europa, ampliamente, en términos de lo que hoy llamaríamos derechos humanos, especialmente entre toda la intelectualidad española concentrada en la Universidad de Salamanca, en donde se discutió si se trataba efectivamente de guerras justas, y de donde, a la postre, emergerán las Leyes Nuevas de Indias. Aquí, el propio Fray Bartolomé de las Casas se involucrará ampliamente en la discusión, e incluso tendrá la oportunidad de entrevistarse con Francisco Tenamaxtli (el gran líder chichimeca de la guerra del Mixtón). Tenamaxtli, un guerrero caxacán, fue capaz de convencer y unir a distintos pueblos de tierras chichimecas, incluyendo a pueblos enemigos, para pelear todos juntos en contra de la invasión española. A la postre, Tenamaxtli será engañado y apresado, para luego ser conducido al otro lado del mar, a la ciudad de Valladolid, donde fue interrogado y encarcelado.

6. Por ejemplo, según estimaciones de la demografía histórica se calcula que para inicios del siglo XVII, tan solo en las mesetas y los valles pluviales de la Sierra Madre Occidental (en porciones de los actuales estados de Sonora, Chihuahua, Sinaloa, Durango, Zacatecas, Nayarit y Aguascalientes), existían más de 200 mil indígenas, y al menos 45 etnias diferenciadas, las cuales hablaban alrededor de 20 lenguas distintas (Miller, 1983; Weaver, 1993).

7. En ese contexto, se conoce como Guerra del Yaqui al enfrentamiento armado entre el gobierno mexicano y el pueblo yaqui de Sonora, entre las décadas de 1870 y 1880. Se trata de uno de los conflictos armados más largos en la historia de México. En esa época, los gobiernos liberales habían desconocido la posesión comunal de la tierra de los pueblos indígenas, como un primer paso hacia la colonización de amplios territorios que se consideraban «improductivos». Esta tendencia se intensificó durante el gobierno de Porfirio Díaz, entre 1876 y 1910, y terminaría a la postre, con el asesinato y la deportación masiva del 75% de la población Yaqui (Taibo II, op. cit.; 13-14).

Las Antropologías del Sur en Venezuela: genealogía, características, cronología e iniciativas

The Anthropologies of the South in Venezuela: genealogy, characteristics, chronology and initiatives

Elíizabeth Manjarrés Ramos

Universidad de Salamanca

Resumen

El presente artículo tiene por objetivo trazar una genealogía de los orígenes de las Antropologías del Sur en Venezuela y de sus articulaciones con otras corrientes de pensamiento crítico antropológico. Se mencionan los principales debates e ideas entre las Antropologías del Sur y de otras antropologías críticas latinoamericanas. De igual manera, se aborda la incorporación de éstas dentro del panorama institucional antropológico venezolano y se estudian las dinámicas y sinergias transnacionales que se han generado a raíz de la creación en el año 2015 de la Red de Antropologías del Sur.

Palabras clave: Antropologías del Sur, Geopolíticas del conocimiento, Epistemología, Sistema mundo de la Antropología.

Summary

This article aims to trace a genealogy of southern anthropologies in Venezuela and their relationships with other currents of critical anthropological thought. The main themes and ideas regarding southern anthropologies are discussed, as well as those of other Latin American critical anthropologies with which they are in dialogue. Likewise, the incorporation of these within the Venezuelan anthropological institutional framework is addressed, and we analyse the transnational dynamics and synergies that have been generated as a result of the creation of the Network of Anthropologies of the South in 2015.

Keywords: Anthropologies of the South, Southern anthropologies, geopolitics of knowledge, epistemology, world system of anthropology.

1. Introducción

Si bien es cierto que la crisis socioeconómica venezolana de la segunda década del siglo XXI ha tenido un impacto muy negativo en la producción científica del país, generando una diáspora de investigadores sin precedentes y la pauperización de las principales universidades e instituciones de investigación (Manjarrés, 2020), también es cierto que para el caso de la antropología en el occidente de Venezuela ha sido un periodo de intensa actividad y reflexión. En este periodo ha tenido lugar la emergencia y consolidación de una corriente antropológica bautizada por Esteban Krotz como *Antropologías del Sur* (AAS¹), que no solo ha conseguido articular a diversos antropólogos y antropólogas del interior de Venezuela, sino que además ha movilizado la creación de una red latinoamericana de antropología crítica que busca contestar al dominio epistémico y a la ortodoxia de las antropologías noratlánticas, y cuestionar los patrones jerárquicos del sistema mundo de las antropologías.

En este sentido, el objetivo de este artículo es, en primer lugar, ofrecer una definición de lo que son las AAS, y comprender el proceso genealógico, de gestación y consolidación de las AAS en Venezuela y su articulación con otras corrientes de pensamiento crítico antropológico en Latinoamérica. Para ello, hemos dividido este artículo en tres apartados: en primer lugar, enumeramos las principales características de las AAS; en segundo lugar, elaboramos una cronología de la consolidación de las AAS en Venezuela y, en tercer lugar, planteamos algunas reflexiones en torno a las AAS dentro del sistema antropológico y político venezolano.

2. Genealogía y características de las AAS

Pese a que, como señala la antropóloga Jacqueline Clarac, no existe una definición acabada de lo que son las AAS –pues es una noción que aún es objeto de reflexiones, aunque el debate sobre las mismas haya iniciado hace treinta años (Red de Antropologías del Sur, 2018)– en este apartado intentaremos delimitar lo que son las AAS trazando una genealogía de las mismas y articulándolas y diferenciándolas de otras nociones como las de antropologías nativas, antropologías segundas, antropologías periféricas y antropologías subalternizadas. A continuación, enumeramos algunos de los principales rasgos que caracterizan el debate sobre las AAS:

2.1. *La cuestión de la alteridad*: El término AAS fue empleado por primera vez por Esteban Krotz a comienzos de la década de los años noventa del siglo XX para referirse a aquellas antropologías que encuentran la *alteridad* en el interior de su propio país. El debate sobre la *alteridad* ya había sido planteado en la década de los años setenta del siglo XX por las antropologías indígenas (Fahim y Helmer, 1980) y por las antropologías nativas (Narayan, 1993) ambas cuestionaban el concepto de *alteri-*

dad—pilar de la antropología clásica— al poner en relieve la posibilidad epistémica de producir conocimiento antropológico en un marco en el cual el observador y el observado pertenecen a la misma cultura. En este sentido, el *otro* que era estudiado por los antropólogos clásicos deja de estar en tierras lejanas, en aldeas remotas y exotizadas, y se personifica en un amigo, un familiar, un vecino, un colega y/o en el propio investigador, cuestión que implica un acercamiento teórico y metodológico diverso a aquel que es empleado en los estudios antropológicos tradicionales donde el sujeto cognoscible y el sujeto de estudio pertenecían a culturas distintas y distantes.

Estas reflexiones iniciadas por las antropologías nativas e indígenas, y que forman parte de la propia crisis de la antropología de los años setenta, serán retomadas a comienzos de los años noventa del siglo XX como parte de los planteamientos centrales de las AAS que sostienen que para el caso de las antropologías latinoamericanas un importante problema epistemológico surge del descubrimiento de que la *alteridad* de la cual se ocupa la antropología tradicional no se encuentra en regiones remotas o aisladas, sino en la propia nación, en la propia comunidad, incluso, el *otro* puede ser uno mismo (Amodio, 1999). De allí que, hablar de la *alteridad* como paradigma central de la antropología no es posible desde el sur, donde antropólogos e informantes forman parte del mismo grupo social. En palabras de Narotzky (2011, p. 32): *el paradigma occidental de la antropología, centrado en el estudio de la alteridad, no es el adecuado para las cuestiones que interesan a los países del Tercer Mundo*. Siendo así, la *alteridad* deja de ser un factor estructurante de la metodología de investigación para los antropólogos del sur pues ya no hay un extrañamiento ante el *otro*, ni hay una exterioridad por parte del investigador (Krotz, 1993).

2.2. *A propósito del sur*: Delimitar o caracterizar las AAS también supone aclarar que con la palabra «sur» no se hace referencia exclusivamente a una categoría geográfica, ni política, ni epistemológica. Esta categoría hace referencia a múltiples sures y realidades.

Cuando pronunciamos «sur» lo vocalizamos desde todas las interpretaciones imaginadas por usted: sur como espacio, sur como tiempo, sur como enfoque, sur como dimensión, sur como geopolítica de un sistema-mundo, sur epistemológico, sur político, sur ético, sur erótico, sur terrenal, sur práctico, sur global, sur glocal, sur emocional, sur como disparador de identidades complejas, sur sociodiverso... sur ontológico (Mejías, 2021, p. 13).

Bajo el paraguas de las AAS no se recogen únicamente las antropologías producidas en países del sur geográfico o del sur global pues, por ejemplo, la antropología japonesa es considerada una antropología del sur, a pesar de que Japón, desde la perspectiva económica y geopolítica, es un país del norte global (Restrepo, 2012, p. 52). Otro ejemplo de ello sería la antropología española, como señala Susana Narotzky,

Antropólogos extranjeros, principalmente norteamericanos, concebían a España exclusivamente como un territorio lleno de informantes, como un objeto de

estudio, sin otorgar nada de valor «al conocimiento de España, al progreso de la antropología española o al desarrollo de la teoría antropológica» (2011, p. 27).

Además, es importante aclarar que no se trata de una cuestión simplemente geográfica ni circunscrita a límites nacionales pues, dentro de un mismo país pueden convivir estilos de antropologías del norte con estilos del sur. Es decir, puede que en un país del sur haya autores haciendo antropologías con estilos noratlánticos y otros haciendo investigaciones con perspectivas del sur. Es por ello por lo que, para definir lo que son las AAS no resulta suficiente un criterio geográfico, pues no toda antropología producida *en* el sur es una antropología *del* sur (Krotz, 2018, p. 406).

Al respecto, se ha resaltado la diferencia entre la antropología *en* el sur y *del* sur, señalando que las primeras son aquellas que, aunque se producen en el sur buscan reproducir los métodos, estilos y objetos de las antropologías noratlánticas haciendo un calco de éstas, se trataría de unas antropologías sin compromiso social y escritas pensando en los colegas del norte y con un estilo del norte. A éstas se les critica por mantener la autoridad de las antropologías noratlánticas intentado ser como ellas, pertenecer a ellas y encontrar reconocimiento a través de su mimesis con ellas. En contraste, las AAS se presentan como prácticas antropológicas politizadas que han transformado, contextualizado y adaptado las antropologías hegemónicas dotándolas de un estilo propio y de compromiso social.

2.3. *Compromiso social*: Para la antropóloga brasileña Teresa Caldeira, el estilo antropológico² euroamericano se caracteriza por emplear como *método el silencio sobre su propia sociedad y la elección de todas las otras culturas del mundo como objeto de sus detalladas descripciones y análisis* (Caldeira, 2018, p. 18), mientras que el estilo antropológico en países del sur se caracteriza por el estudio de las propias sociedades. Esta diferencia genera en quienes estudian su propia sociedad un mayor compromiso social y responsabilidad cívica, pues estudian las comunidades a las que pertenecen ya no desde una postura distante, sino interna. La Antropología, entonces, deja de ser una disciplina cuyos resultados interesan únicamente al ámbito erudito y se abre a otras posibilidades más comprometidas social y políticamente. Teniendo esto en cuenta, podría decirse que una de las características de las AAS que la diferencia de las antropologías noratlánticas, es su capacidad de girar la mirada hacia la otredad interna y estudiar la propia sociedad, comprometiéndose, implicándose en la búsqueda de alternativas y soluciones a problemas, o en la visibilización y denuncia de éstos.

Sumado a ello, las AAS critican los orígenes colonialistas de la Antropología y ponen en relieve la inexistencia de la neutralidad del saber. El conocimiento que genera la Antropología puede ser posteriormente empleado contra las propias sociedades estudiadas³. De allí que, entre los antropólogos del sur el compromiso social y ético forma parte estructural de sus investigaciones. No obstante, es importante señalar que este compromiso no es neutral ni está exento de sesgos políticos e ideológicos. Tal como nos recuerda Narotzky (2011, p. 29), las ideas sobre el bien común

son variadas y esto implica que, las buenas intenciones de un antropólogo y su compromiso político pueden no coincidir con lo que aspiran las comunidades.

2.4. *Antropologías segundas y periféricas*: Otra reflexión que nos ayuda a comprender el concepto de AAS es la clasificación realizada por Esteban Krotz quien divide las antropologías en primeras y segundas. El adjetivo numérico no hace referencia a una escala jerárquica, sino a un orden temporal de aparición. Las antropologías primeras serían aquellas antropologías matrices u originarias que emergieron en instituciones noratlánticas en el siglo XIX y cuyos postulados son asumidos como las bases teóricas y metodológicas de la disciplina. En contraste, las antropologías segundas serían el producto de la difusión y apropiación de las primeras en nuevos contextos. Para Krotz, las antropologías segundas no son una imitación de las originarias sino una transformación de éstas en las regiones a las que son exportadas. Estas transformaciones se deben, principalmente, a dos factores: por un lado, a las realidades socioculturales y políticas de cada Estado-Nación, y por el otro, aunque no menos importante, a las posibilidades de reconocimiento, apoyo y financiamiento que las instituciones académicas puedan ofrecer a las antropologías.

Al hablar de antropologías segundas Krotz no pretende una adjetivación peyorativa, sino dar a entender que, siguiendo un concepto lineal temporal, son antropologías que emergen después de las primeras, son posteriores. Las ideas de Krotz están en diálogo con la clasificación hecha por Roberto Cardoso de Oliveira a comienzos de la década de los años noventa del siglo XX quien clasificó las antropologías en *centrales* (también llamadas metropolitanas) y *periféricas*. Las centrales son aquellas que emergieron de los centros originarios donde se crearon los paradigmas fundadores de la disciplina a finales del siglo XIX –Inglaterra, Francia, Alemania y EE. UU.– y las antropologías periféricas son el resultado de la difusión de los paradigmas primarios hacia otras regiones donde estos se adaptan al contexto e indigenizan. Es decir, las antropologías centrales vendrían a ser la matriz paradigmática mientras que las periféricas serían el trasplante de las primeras (Cardoso de Oliveira, 1999). Teniendo en cuenta los planteamientos de Cardoso de Oliveira y de Krotz, las AAS son el producto de la difusión de las antropologías primeras u originarias adaptadas a nuevos entornos, principalmente del Sur Global.

Ni la clasificación de Krotz en antropologías primeras y segundas, ni la de Cardoso de Oliveira en antropologías centrales y periféricas problematizan el desequilibrio entre las antropologías. Tampoco mencionan las asimetrías en las geopolíticas del conocimiento, ni cuestionan las relaciones de poder entre estilos antropológicos, simplemente establecen una clasificación dualista que permite entender la evolución de la antropología como el proceso de difusión de una disciplina y su adaptación al medio. El debate sobre las asimetrías entre estilos antropológicos será planteado más adelante por el grupo de antropólogos del mundo y por autores como Gustavo Lins Ribeiro, Marisol de la Cadena, Arturo Escobar y Susana Narotzky.

2.5. *El sistema mundo de las antropologías*: El debate acerca de la hegemonía de unas formas de conocimiento y la invisibilización de otras no es nuevo. Desde los años sesenta del siglo XX diversos movimientos sociales y teorías como el postcolonialismo cuestionaron el racismo epistémico y la preferencia por unas formas de producción del conocimiento en detrimento de otras (Narotzky, 2011). Estos debates fueron trasladados al campo de la antropología y las críticas ante la asimetría entre estilos y tradiciones antropológicas tomó fuerza, especialmente en Latinoamérica, a comienzos del siglo XXI, cuando un grupo de antropólogos, entre los que se cuentan Gustavo Lins Ribeiro, Marisol de la Cadena, Arturo Escobar y Susana Narotzky, comenzaron a hablar de antropologías del mundo, *movidos por un malestar compartido ante ciertas prácticas disciplinarias que invisibilizaban múltiples tradiciones, autores y formas de hacer antropología* (Restrepo, 2012, p. 55).

Inicialmente, el grupo de antropólogos del mundo acuñó las categorías *antropologías hegemónicas* y *antropologías subalternizadas* para problematizar las relaciones jerárquicas entre estilos antropológicos en el sistema mundo de la antropología. El concepto *sistema mundo de la antropología* se inspira en la teoría del sistema-mundo de Immanuel Wallerstein y sostiene que existe una relación asimétrica, estructural y dependiente entre los centros del poder y las periferias. Al hablar del *sistema mundo de la antropología* se hace referencia al sistema global de jerarquías entre diversas tradiciones antropológicas, entre las antropologías producidas en instituciones hegemónicas del norte global y aquellas producidas en el sur global. Asimetrías que son producto de la colonialidad del saber⁴ y del racismo epistémico que inferioriza y desacredita el conocimiento producido en las periferias, a las cuales relega como meras receptoras del pensamiento surgido en los centros de poder. Estas asimetrías naturalizan la inferiorización de los estilos antropológicos del sur y reproducen regímenes de conocimiento que sustentan la colonialidad del saber (Restrepo, 2012).

La categoría *antropologías hegemónicas* se apoya en el concepto de hegemonía cultural teorizado por Antonio Gramsci con el cual se hace referencia a la imposición de la cosmovisión de la clase dominante sobre toda la sociedad, logrando que el imaginario del grupo hegemónico se convierta en norma cultural universal aceptada por todos. En este sentido, las antropologías hegemónicas son aquellas que se originan dentro de grupos culturales dominantes, que se naturalizan como referentes y que construyen patrones universales de lo que es válido y lo que no (Restrepo, 2012). Las antropologías hegemónicas silencian e invisibilizan otras antropologías como resultado de las relaciones de jerarquía y poder entre los diversos centros de producción del conocimiento a nivel mundial.

2.6. *Las políticas de la ignorancia*: las AAS hacen un llamado de atención sobre la invisibilización y el silenciamiento de unas antropologías frente a otras, cuestión que se realiza a través de un conjunto de estrategias que han sido llamadas *políticas de la ignorancia* (Restrepo, 2021, p. 101). Un ejemplo de éstas es el hecho de que en

los manuales y recuentos de la evolución de la antropología como disciplina solo se incluyen los autores y los aportes de las antropologías noratlánticas, dejando por fuera los aportes de las antropologías periféricas/del sur/segundas. En este sentido, parte de la crítica de las AAS recae sobre la historiografía de la antropología que ha invisibilizado las tradiciones y establecimientos antropológicos del sur dejándolos «sin historia» como parte de las políticas de la ignorancia dentro del sistema mundo de las antropologías que normalizan como referentes paradigmáticos –e incluso como únicos referentes– los aportes de la antropología inglesa, francesa, estadounidense y alemana (Krotz, 1993).

Es igualmente importante señalar que, las políticas de la ignorancia también son reproducidas por antropólogos vinculados a instituciones del sur, en palabras de Restrepo:

Muchas de estas cegueras y silenciamientos son compartidos y abiertamente reproducidos por los colegas y los establecimientos periféricos. Así, un antropólogo en Ecuador, por ejemplo, tiende a saber más de la historia, discusiones y autores de antropología estadounidense que de las vecinas antropologías en Venezuela o Colombia, para no hablar de las antropologías en Asia o África (2011, p. 34-35).

2.7. Los sistemas de evaluación del rendimiento científico: Equilibrar las asimetrías entre las antropologías supone repensar los espacios institucionales de producción de éstas y los mecanismos de valoración del rendimiento científico. Los cambios que, desde la década de los noventa, se han implementado en los sistemas de evaluación de la investigación han condicionado el trabajo intelectual y han hecho del mismo una carrera en la que los sistemas de evaluación se convierten en los mecanismos de autorización, prestigio y reconocimiento dentro de los espacios académicos (Segato, 2018).

Estos sistemas se rigen por estándares y convencionalismos anglosajones que refuerzan las asimetrías naturalizadas y alimentan el individualismo epistémico. Los sistemas de evaluación de la investigación durante décadas reforzaron este individualismo premiando con valoraciones mayores a los investigadores que publicaban artículos de autoría única y restando puntuación en los baremos a quienes publicaban en coautoría. Aunque en gran parte de los sistemas de evaluación de la investigación, especialmente en el campo de las ciencias naturales, la coautoría ya es una práctica extendida y aceptada, en algunos países en el área de las Ciencias Sociales y las Humanidades, se sigue penalizando a quienes publican artículos con varios firmantes (Codina, 2018) cuestión que claramente desincentiva el trabajo colaborativo y refuerza el individualismo epistémico⁵.

Por otro lado, la escritura de la voz ajena y el poder de la autoría constituyen debates importantes de la ética de la investigación social⁶. En el campo de la antropología esta discusión fue planteada inicialmente por Clifford Geertz en la obra «El antropólogo como autor» (1989) y continuada por James Clifford (1991) en su céle-

bre artículo «Sobre la autoridad etnográfica». Las AAS se han sumado a dicho debate y promueven la coautoría entre quienes investigan y las personas informantes; no obstante, como ya se ha mencionado anteriormente, la publicación en coautoría en algunos casos puede resultar compleja e incluso penalizada por algunos sistemas de evaluación de la investigación. En este sentido, resulta valioso cuestionarse, ¿cómo se puede trascender el individualismo epistémico y reconocer la coautoría de los informantes y colaboradores de las etnografías sin que ello vaya en detrimento de la carrera investigadora?

Sumado a ello, la anglosajonización de las publicaciones ha generado un proceso de neocolonización e imposición del inglés, por ello, una forma de combatir las asimetrías del sistema mundo de la antropología es mediante el fomento de publicaciones antropológicas en castellano y portugués para contrarrestar dicha anglosajonización (Clarac, 2000). No obstante, estas posturas chocan con las políticas de rendimiento en los sistemas de evaluación de la investigación que se miden con criterios extraídos del estilo de las antropologías noratlánticas y favorecen las publicaciones en inglés. Como señala Gustavo Lins-Ribeiro en una entrevista realizada por Mejías y Suárez (2019) *la mayoría de antropólogos latinoamericanos todavía es cliente de las antropologías hegemónicas anglosajonas, esto puede observarse en las bibliografías de los artículos* (p. 191), los artículos con mayor número de citas están en inglés, ya no solo porque antropólogos noratlánticos tiendan a citarse entre sí, sino también porque los propios antropólogos en el sur les citan de forma casi infalible.

Una vez planteadas las principales características de las AAS y los debates en torno a éstas, haremos una reseña acerca del desarrollo de las AAS en Venezuela.

3. Las Antropologías del Sur en Venezuela

La Red de Antropologías del Sur fue fundada en Venezuela en el año 2015 promovida, principalmente, por la antropóloga Jacqueline Clarac de la Universidad de Los Andes (Mejías, 2017). Aunque la consolidación de la red ocurrió en el año 2015, la gestación de la misma inició hace casi treinta años, en 1993, cuando el antropólogo Esteban Krotz de la Universidad de Yucatán, en el marco del XIII Congreso Mundial de Etnología y Antropología, dirigió un simposio sobre AAS en el cual, entre otros antropólogos, participó la Dra. Jacqueline Clarac. Desde entonces y por más de tres décadas, Clarac ha promovido las AAS entre colegas y alumnos en Venezuela realizando diversas acciones tales como la creación de asignaturas sobre AAS en programas de postgrado, la celebración de congresos sobre esta temática, el apoyo a proyectos de investigación, la fundación de un grupo de investigación reconocido y la elaboración de publicaciones. A continuación, describiremos algunas de estas acciones:

3.1. *Docencia en postgrados sobre AAS*: El punto de partida de las AAS en Venezuela fue la puesta en marcha de dos módulos docentes sobre AAS, uno dentro de la Maestría en Etnología de la Universidad de Los Andes y otro dentro del programa de Doctorado en Antropología de la misma universidad. Estos cursos universitarios fueron el comienzo de la difusión de este estilo antropológico entre los estudiantes de antropología de la Universidad de Los Andes y el primer reconocimiento institucional a las AAS en Venezuela. Tales módulos de postgrado han formado nuevas generaciones de antropólogas y antropólogos impulsores de esta escuela antropológica y han incentivado la elaboración de tesis de maestría y de doctorado que se alinean con los pensamientos del sur. De estos programas han egresado estudiosos y estudiosas como, por ejemplo, la Irama Sodja Vela quien en su tesis doctoral realizó una revalorización de los saberes medicinales populares (Sodja, 2016); Yohana Orjuela-Muñoz (2013) que desde el estudio de las huertas urbanas ha trabajado temas relacionados con el conocimiento tradicional, uso, manejo y conservación de la naturaleza; Fabiola Bautista (2016) estudiosa de la política nacional de desarrollo endógeno en el pueblo pemón kamarakoto o Annel Mejías, actual representante de las AAS ante la Asociación Latinoamericana de Antropología (ALA) y una de las egresadas más comprometidas con la Red de Antropologías del Sur⁷.

Actualmente, se continúan impartiendo cursos docentes sobre estas temáticas. En la Maestría en Etnología de la Universidad de Los Andes se imparte un módulo en el cuarto semestre titulado «Antropologías del Sur y de la descolonización», y en el tercer semestre del Doctorado en Antropología de dicha universidad se imparte un seminario llamado «Epistemologías del Sur y la Antropología de la Descolonización».

3.2. *Congresos*: Uno de los hitos de la consolidación de las AAS en Venezuela y en Latinoamérica fue la celebración del Primer Congreso Internacional de Antropologías del Sur. El congreso estuvo antecedido por dos jornadas preparatorias nacionales que se realizaron en Mérida, en la Universidad de Los Andes, y en Maracaibo, en la Universidad Bolivariana y que sirvieron para preparar un equipo de coordinación comprometido con la organización del Primer Congreso Internacional de AAS.

El congreso fue realizado del 10 al 15 de octubre del año 2016 en la ciudad de Mérida (Venezuela), con la presencia de más de trescientas personas como asistentes y en torno a ciento cincuenta ponentes, cuyas aportaciones se organizaron en variados ejes temáticos⁸. Durante la celebración del congreso, se propuso la expansión de la *Red de Antropologías del Sur* y se acordó, entre otras cosas, crear una Biblioteca Digital Latinoamericana de Antropologías, crear una página web⁹, crear una revista¹⁰ e impulsar una Escuela Latinoamericana de Etnografía.

En palabras de una de las organizadoras del encuentro, se trató de un evento sin precedentes en Venezuela que,

Nos posicionaba como antropólogos y antropólogas del sur, como investigadores e investigadoras sociales del sur dedicados a reflexionar, a estudiar a nuestros

países del sur y, especialmente, a pensar-nos desde el sur viviendo en el sur. Durante seis días nos reunimos para mostrar, debatir e intercambiar nuestras praxis antropológicas situadas en las comunidades donde, además de trabajar, convivimos y militamos (Mejías, 2021, p. 13).

Este congreso no estuvo exento de ciertas dificultades y polémicas pues la grave crisis socioeconómica multicausal que vive Venezuela, especialmente agudizada tras la muerte de Hugo Chávez y con la caída de los precios del petróleo, generó incertidumbre entre los posibles asistentes al congreso. Aun así, el congreso logró reunir a representantes de diversos países tales como México, Colombia, Brasil, Ecuador, Perú, Chile, Argentina, Madagascar, Benín y, por supuesto, Venezuela (Mejías, 2016).

En el 2017, un año después de la celebración del congreso, se creó el Grupo de Investigación sobre Socioantropologías del Sur (GISS) reconocido por el Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico, Tecnológico y de las Artes de la Universidad de Los Andes que permite la articulación de iniciativas docentes y de investigación en esta casa de estudios. Para el año 2020 se tenía prevista la celebración del II Congreso de AAS el cual, por motivos de la pandemia, fue postpuesto. No obstante, sí se pudieron llevar a cabo tres jornadas preparatorias regionales sobre AAS. La primera se realizó en Falcón (Venezuela), la segunda se realizó en formato online coordinada desde la Universidad Pedagógica Experimental Libertador en Yaracuy (Venezuela) y la tercera, correspondiente a los miembros de la red en Brasil, se realizó en formato online y las ponencias fueron transmitidas a través del canal de Youtube de la ALA, ésta estuvo coordinada desde la Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. En total, la red de AAS en Venezuela ha impulsado cinco jornadas locales de debate sobre pensamientos del sur, pensamiento descolonial y un congreso internacional.

3.3. Publicar, difundir y visibilizar: Para las comunidades científicas, las publicaciones, especialmente las publicaciones periódicas, constituyen el principal medio de debate, divulgación y visibilización de las investigaciones e intereses académicos. Las publicaciones arbitradas son uno de los principales órganos de validación de las investigaciones en los sistemas actuales de valoración de la actividad investigadora. Uno de los productos del Primer Congreso Internacional de AAS fue la creación de la Biblioteca Digital Latinoamericana de AAS¹¹, repositorio en acceso abierto donde además de la revista *In-Sur-Gentes*¹² –nuevo órgano de difusión de investigaciones para las AAS que comenzó a publicarse en el año 2019– se editan y difunden colecciones de libros arbitrados. Esta iniciativa responde a uno de los planteamientos centrales de las AAS que promueve la circulación del conocimiento de forma gratuita, en clara oposición con el negocio de la mercantilización de las publicaciones científicas y como defensa a la ciencia abierta (Melville et al., 2021).

Sumado a lo anterior, una forma de combatir las políticas de la ignorancia es mediante las citas a los trabajos de antropólogos del sur, desde Venezuela Jacqueline

Clarac ha insistido en la importancia de emplear como referentes bibliográficos los estudios de colegas del sur, asimismo en la reunión de la Asociación Brasileña de Antropología (ABA) del 2020 se realizó un comunicado en el que se animaba a los antropólogos americanistas noratlánticos a citar los trabajos de antropólogos del sur (Mejías et al. 2021). Ambas peticiones están en relación con el descontento ante el extractivismo cognitivo experimentado por los antropólogos nativos que resienten el hecho de ser tratado solo como informantes y no como productores de teorías y estudios antropológicos. Es un asunto no solo de dar visibilidad, sino de reconocer la legitimidad y validez de los antropólogos del sur como profesionales. En este sentido, la Biblioteca Digital Latinoamericana de AAS tiene como propósito proveer acceso abierto a publicaciones de antropólogos del sur para potenciar su visibilidad y crear una red de discusión permanente entre los promotores de este estilo antropológico, además de ser un espacio en el que los antropólogos del sur no sean solo consumidores de categorías teóricas, sino que también se les reconozca como productores de las mismas.

3.4. *Reconstrucción y revalorización de la antropología nacional*: En concordancia con lo mencionado en el apartado acerca de las políticas de la ignorancia¹³, reconstruir la historia de las antropologías nacionales de los países del Sur Global forma parte de la agenda de las AAS que buscan incluir la evolución de otras antropologías en los programas de estudio. Ésta sería una forma de contrarrestar el olvido epistémico presente en gran parte de los manuales de antropología que solo tienen en cuenta en su reconstrucción de la historia de la disciplina, los aportes de las antropologías noratlánticas. Por ello, se han impulsado proyectos editoriales que buscan llenar este vacío en la historiografía antropológica, tal es el caso del libro *Antropologías Hechas en Venezuela*, que en su primer apartado titulado «Reflexiones sobre las antropologías hechas en Venezuela: sus antecedentes y sentido común», reúne siete ensayos en los que se reconstruyen y exponen los inicios, la consolidación, la evolución, los aportes y los desafíos de la antropología venezolana (Mejías y García, 2020).

Esta apuesta por una nueva historia de las antropologías marginadas se articula con la necesidad de tejer redes y alianzas con otras comunidades antropológicas subalternizadas. Tejer lazos y construir puentes entre antropólogos del sur forma parte esencial del proyecto de visibilización y divulgación. Por ello, en el año 2017 miembros de la Red de AAS participaron en el V Congreso de la Asociación Latinoamericana de Antropología (ALA), celebrado en Bogotá, con una mesa de trabajo titulada «La Red de AAS como propuesta de integración latinoamericana». Tras la celebración de este congreso se acordó el ingreso de la Red de Antropologías del Sur como miembro de la ALA. Más adelante, en el mes de mayo de 2020, también se aprobó la inclusión de la red como Centro Miembro Pleno del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO) potenciando la proyección de la red en Latinoamérica. En este sentido, es notorio el esfuerzo realizado desde los Andes

venezolanos por unir estilos antropológicos del sur y tejer una red transnacional de antropólogos del sur (Mejías, 2020).

4. Las Antropologías del Sur y su posicionamiento político

Las acciones y actividades reseñadas –congresos, publicaciones, docencia en postgrados y afiliación a redes latinoamericanas– nos ofrecen una idea del crecimiento de este estilo antropológico en los últimos treinta años en el occidente de Venezuela, especialmente, en la zona andina. No existe en otras regiones de Venezuela un fenómeno similar que haya impulsado y/o revitalizado los estudios antropológicos de la manera en que las antropologías del sur han dinamizado la antropología en los Andes venezolanos. En parte, la vitalidad que han mostrado las antropologías del sur en Venezuela se ha apoyado en el éxito del proyecto político de Hugo Chávez. El proyecto bolivariano generó un especial entusiasmo entre las antropólogas y los antropólogos venezolanos que lo vieron como un proyecto político afín a los postulados de una antropología comprometida y reivindicativa.

Aunque en el proyecto de las AAS en Venezuela participan antropólogos de diferentes tendencias políticas, lo cierto es que la línea de pensamiento de(s)colonizador que siguen las AAS es coherente con algunos de los planteamientos teóricos que impulsaron los orígenes del proyecto bolivariano. Por ello, que las AAS hayan eclosionado exitosamente dentro del contexto venezolano de comienzos del siglo XXI, resulta comprensible pues se alinea con las propuestas del gobierno bolivariano. De hecho, es ampliamente sabido que una gran parte de los antropólogos promotores de las AAS han sido o son afectos al proyecto del gobierno actual. La cercanía ideológica de algunos de los antropólogos del sur al gobierno les ha permitido tener acceso a ciertos cargos o financiaciones que, en el momento en que se manifiestan contra el gobierno les son retirados. Un ejemplo de ello es el caso del antropólogo Esteban Emilio Mosonyi, quien forma parte de la Red de Antropólogos del Sur y quien apoyaba abiertamente al presidente Hugo Chávez. Sus discrepancias con el gobierno de Nicolás Maduro a raíz de su preocupación por el impacto sociocultural y ambiental generado por el Proyecto Nacional Arco Minero del Orinoco causaron su deposición como rector de la Universidad Nacional Experimental Indígena en el año 2018 (Manjarrés, 2019).

En este sentido, cabe preguntarse si las AAS habrían tenido el mismo reconocimiento si el proyecto político del gobierno de turno no hubiese sido favorable al discurso de(s)colonial. Es decir, ¿en qué medida el éxito de las AAS en Venezuela se debe a su cercanía con el proyecto de Hugo Chávez? y, ¿en qué medida éste facilitó espacios de reconocimiento y participación de los antropólogos del sur que le dieron visibilidad y legitimidad a esta tendencia antropológica?

Consideraciones finales

Este texto es un acercamiento a un estilo de hacer antropología que se está construyendo en el occidente de Venezuela desde comienzos del siglo XXI y que se denomina Antropologías del Sur (AAS). Hemos señalado cuáles son los postulados de las AAS, cómo ha sido su proceso formativo en Venezuela, y cuáles han sido sus experiencias y preocupaciones.

Las AAS son una forma de hacer antropología que cuestiona la ortodoxia de la disciplina y traza senderos alternativos a la praxis antropológica noratlántica, buscando descolonizar y horizontalizar las relaciones de poder entre las antropologías de diversas regiones del planeta. En un contexto más amplio, podría señalarse que las AAS buscan el reconocimiento de la diversidad de las formas de hacer antropología en el interior de la propia disciplina. La vergüenza cultural es un rasgo definitorio de la colonialidad en América Latina que ha penetrado también en las redes del saber¹⁴ y consigue que los investigadores del sur prefieran leer a sus colegas noratlánticos antes que a otros investigadores del sur. Así pues, la pluralización de las antropologías permitirá la circulación de identidades, prácticas, discursos y emocionalidades alternativas mostrando comunidades científicas que han sido silenciadas. Aceptar y reivindicar la diversidad en el interior del quehacer antropológico parece ser una respuesta coherente con los propios postulados de la antropología, pues ésta combate el etnocentrismo y sostiene que no existen ni culturas, ni conocimientos, ni tradiciones superiores a otras, siendo así, ¿por qué esto no habría de aplicarse a la propia antropología?

El propósito de este debate no es fomentar la creencia de que las AAS o subalternizadas tienen superioridad moral, se trata solo de abrir la antropología a la circulación de otros saberes, de horizontalizar las relaciones en el sistema mundo de las antropologías y reflexionar acerca de la existencia de estructuras de poder que definen la producción, circulación y consumo del conocimiento antropológico privilegiando/favoreciendo unas culturas del saber sobre otras.

No obstante, pese a la validez de muchos de los cuestionamientos que traen a la mesa de debate las AAS, es también importante señalar que se trata de un modo de hacer antropología al que se le puede cuestionar su exceso de utopía y, concretamente en el caso venezolano, su cercanía con el gobierno bolivariano. Cercanía que pone a las AAS en riesgo de convertirse en un brazo académico del aparato de propaganda. Las AAS conciben la antropología como una herramienta de transformación social, pero todo intento de transformación social está impregnado de ideología y utopía.

Bibliografía

- Aguado-López, E. y Becerril-García, A. (2021). Performatividad en la ciencia mexicana: el dispositivo de evaluación del SNI. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 243, 19-53. <http://dx.doi.org/10.22201/fcpys.2448492xe.2021.243.76695>
- Amodio, E. (1999). La antropología invisible. Líneas para una historiografía antropológica venezolana. En: J. Clarac, G. Gordones y L. Meneses (Eds.), *Hacia la antropología del siglo XXI* (pp. 110-118) Museo Arqueológico de la Universidad de Los Andes.
- ANECA (diciembre, 2022). *Baremo sexenios de investigación. Comité 7.1 Ciencias Sociales, Políticas, del Comportamiento y de Estudios de Género*. <https://bit.ly/45NubiU>
- Bautista, F. (2016). *La política nacional de desarrollo endógeno en el pueblo pémón kamarakoto (2007- 2013), estado bolívar*. [Tesis de doctorado, Universidad de Los Andes]. Catálogo de Tesis en Antropología-Venezuela. <https://bit.ly/3QhtcSl>
- Beverly, J. (2012). Subalternidad y testimonio en diálogo con «Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia», de Elizabeth Burgos. *Nueva sociedad*, 238, 102-113.
- Caldeira, T. (2007). *Ciudad de muros*. Gedisa.
- Clarac, J. (2000). La mutación epistemológica de fines de siglo XX y la crisis de la legitimidad de la Antropología del norte: Hacia una antropología del sur en el siglo XXI. *Fermentum*, 10(27), 17-40.
- Clarac, J. et al. (2016). Las Antropologías del Sur como principio para la decolonización del pensamiento. *Boletín Antropológico*, 34(92), 147-163.
- Cardoso de Oliveira, R. (1999). Peripheral anthropologies 'versus' central anthropologies. *Journal of Latin American Anthropology*, 4(2), 10-30. <https://doi.org/10.1525/jlca.1999.4.2.10>
- Clifford, J. (1991). Sobre la autoridad etnográfica. En C. Reynoso (comp.), *El surgimiento de la antropología posmoderna* (pp.141-170). Gedisa
- Codina, L. (2018). Artículos científicos: quién puede firmarlos y en qué orden. Ética y pragmatismo de la publicación académica. *Revista ORL*, 10(3), 193-205. <https://doi.org/10.14201/orl.19620>
- Fahim, H. y Helmer, K. (1980). Indigenous Anthropology in Non-Western Countries: A Further Elaboration. *Current Anthropology*, 21(5), 644-663.
- Geertz, C. (1989). *El antropólogo como autor*. Paidós
- Izquierdo, J. (2017). Antropología operativa. *BARATARIA. Revista Castellano-Manchega de Ciencias Sociales*, 22, 99-118.
- Krotz, E. (1993). La producción de la antropología en el Sur: características, perspectivas, interrogantes. *Alteridades*, 3(6), 5-11.

-
- Krotz, E. (2018). En el Sur y del Sur: sobre condiciones de producción y genealogías de la antropología académica en América Latina. En: J. Xochitl et al. (Eds.), *Prácticas otras de conocimiento(s)* (pp.403-430). CLACSO.
- Mejías, A. y Suárez, M. (2019). «Gustavo Lins Ribeiro: “Hay que liberar la imaginación teórica”» *Plural* 2(4), 185-200.
- Manjarrés, E. (2019). Hacer antropología en la Venezuela del Siglo XXI. *Revista Chilena de Antropología*, 39, 1-19.
- Manjarrés, E. (2020). Entre la precariedad y la resistencia. Características de la antropología venezolana en las primeras dos décadas del siglo XXI. *Gazeta de antropología*, 36(2). <https://doi.org/10.30827/Digibug.65178>
- Mejías, A. (2016, octubre). *Presentamos el programa general del primer congreso internacional de antropologías del sur 2016*. <http://antropologiasdelsur.org/?p=372>
- Mejías, A. (2020, mayo). *Red de Antropologías del Sur fue aprobada como centro miembro pleno de CLACSO*. <http://red.antropologiasdelsur.org/archives/955>
- Mejías, A. (2021). Presentación. En J. Clarac et al (Eds.), *Antropologías del Sur: Visiones, complejidades, resistencias y desafíos* (pp.13-17). Red de Antropologías del Sur.
- Mejías, A. y García, C. (2020). *Antropologías hechas en Venezuela. Tomo I*. Red de Antropologías del Sur.
- Melville, R. et al. (2021). Impacto de la ciencia abierta en el desarrollo de las Ciencias Sociales en América Latina. *Encartes*, 4(7) 357-367. <https://doi.org/10.29340/en.v4n7.238>
- Narayan, K. (1993). How Native Is a «Native» Anthropologist? *American Anthropologist*, 95(3), 671-686.
- Narotzky, S. (2011). Las Antropologías Hegemónicas y las Antropologías del Sur: El caso de España. *Revista Andaluza de Antropología*, 1, 26-40. <https://doi.org/10.12795/RAA.2011.i01.02>
- Orjuela-Muñoz, Y. (2013). *La huertas caseras: Cosmovisión y pensamiento asociado a la agricultura doméstica en Lagunillas, municipio Sucre, estado Mérida*. [Tesis de maestría, Universidad de Los Andes]. Catálogo de Tesis en Antropología-Venezuela. <https://bit.ly/3QcE0Ru>
- Red de Antropologías del Sur. (2018, 1 de octubre). *Profesora Jacqueline Clarac de Briceño - mesa La Red de Antropologías del Sur*. [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=JWRewshKbG8>
- Restrepo, E. (2011). Antropologías subalternizadas y globalización. *Virajes*, 13, 29-39.
- Restrepo, E. (2012). Antropologías disidentes. *Cuadernos de Antropología Social*, 35, 55-69.
- Restrepo, E. (2021). Articulaciones políticas en nuestras antropologías. *Revista Antropologías del Sur*, 8(16), 99-113.

Segato, R. (2018). *Contrapedagogías de la crueldad*. Prometeo.

Sodja, I. (2016). *Plantas medicinales: Elementos de identidad en la ciudad de Mérida-Venezuela* [Tesis doctoral, Universidad de Los Andes]. Catálogo de Tesis en Antropología-Venezuela. <https://bit.ly/3sctYrP>

NOTAS

1. En este artículo emplearemos el acrónimo AAS para referirnos a las Antropologías del Sur.

2. Con el concepto de Estilos Antropológicos empleado por Cardoso de Oliveira, se hace mención a las diversas antropologías que emergen como producto de los procesos de lugarización de la antropología, de la adaptación a las condiciones y realidades del Estado-Nación donde se hace, practica y desde donde se piensa esa antropología. Los estilos antropológicos son los diversos acentos, como diría Teresa Caldeira, que adopta la antropología dependiendo de las singularidades de cada espacio de producción del pensamiento antropológico.

3. Por ejemplo, en la guerra de Irak y Afganistán el ejército estadounidense contrató antropólogos a través del programa Human Terrain Systems, con el supuesto propósito de «entender» a las poblaciones nativas, evitar daños entre los civiles y facilitar la guerra. Ver al respecto: Izquierdo, J. (2017). Antropología operativa. BARATARIA. Revista Castellano-Manchega de Ciencias Sociales, 22, 99-118.

4. La colonialidad del saber se entiende como el fenómeno social que reconoce como único conocimiento legítimo y valioso aquel que es producido por la episteme europea, menospreciando y excluyendo del sistema de producción de conocimiento los saberes ancestrales, tradicionales, y todos aquellos que difieren del modelo civilizatorio único.

5. Por ejemplo, en el caso español, el último baremo publicado por la Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación de España (ANECA) para la evaluación de la actividad investigadora (sexenios), establece que, en el campo de la Antropología Social la calificación otorgada a un artículo disminuirá cuando el mismo haya sido firmado por más de tres autores. Ver al respecto: ANECA (diciembre, 2022). Baremo sexenios de investigación. Comité 7.1 Ciencias Sociales, Políticas, del Comportamiento y de Estudios de Género. <https://bit.ly/45NubiU>. De forma análoga, el Sistema Nacional de Investigadores en México introdujo en el 2021 una reforma en el área VI. Ciencias Sociales en la cual se promueve la autoría única en detrimento del trabajo colaborativo, ver al respecto: Aguado- López, E. y Becerril-García, A. (2021). Performatividad en la ciencia mexicana: el dispositivo de evaluación del SNI. Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales, 243, 19-53. <http://dx.doi.org/10.22201/fcpys.2448492xe.2021.243.76695>

6. Para el caso venezolano, parte de esta discusión surge a raíz de la publicación del libro testimonial «Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia», firmado por la antropóloga venezolana Elizabeth Burgos (1983) que no incluye como coautora a Rigoberta Menchú. Ver al respecto: Beverly, J. (2012). Subalternidad y testimonio en diálogo con «Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia», de Elizabeth Burgos. Nueva sociedad, 238, 102-113.

7. En total, según figura en el Catálogo Latinoamericano de Tesis de Antropología-Venezuela (2021), hasta el 2021 en la Universidad de Los Andes de Venezuela se habían defendido un

total de 29 tesis del programa de Doctorado en Antropología y 51 tesis del Magister Scientiae en Etnología, aunque evidentemente no todas estas tesis incorporan un enfoque desde las antropologías del Sur.

8. Algunos ejes temáticos fueron: 1) Antropología Política, 2) Descolonización del pensamiento, 3) Retos etnográficos y metodológicos de las AAS, 4) Arqueologías desde el sur, 5) Comunicación y arte, 6) Arte rupestre, 7) Educación, 8) Cuestiones urbanas y vivienda, 9) Género, 10) Salud, 11) Tecnologías libres, 12) Bioantropología en el sur, 13) Antropología Forense, 14) Estudios indígenas del sur y 15) Turismo en el sur.

9. Dicha página web es la siguiente: <http://red.antropologiasdelsur.org/>

10. La revista comenzó a funcionar en el 2019, con el aval de la Universidad de Los Andes, hasta octubre de 2021 se han publicado tres números: <http://erevistas.saber.ula.ve/insurgentes>

11. Ver el siguiente enlace: <http://red.antropologiasdelsur.org/#>

12. Ver el siguiente enlace: <http://erevistas.saber.ula.ve/insurgentes>

13. Ver apartado 2.6.

14. Lo que dentro de la perspectiva de(s)colonial se conoce como la colonialidad del saber.

Antropología ibero-americana no Nordeste do Brasil

Ibero-American Anthropology in Northeastern Brazil

Mário Helio Gomes de Lima

Academia Pernambucana, Recife

Resumen

El artículo es una aproximación histórica y analítica, con una evaluación crítica de la antropología brasileña, desde un punto de vista específico en el Nordeste del país. Se centra en la antropología desde sus inicios hasta la actualidad, destacando algunos de los autores e instituciones más destacados que, a lo largo del tiempo, y de acuerdo con los cambios en las mentalidades y concepciones científicas, han ido construyendo y moldeando el pensamiento cultural y académico. Antropólogos como Nina Rodrigues, Gilberto Freyre, Arthur Ramos y otros ven revisada su contribución al conocimiento antropológico. Se concluye con las iniciativas más recientes promovidas en el marco de la cooperación académica entre España y Brasil, con énfasis en los programas de postgrado en antropología de la Universidad de Salamanca.

Palabras clave: Iberismo, Historia, Portugal, España, Antropología del Nordeste brasileño, Desarrollo académico, Instituciones culturales, Gilberto Freyre, Nina Rodrigues.

Abstract

The article is a historical and analytical approach, with a critical evaluation of Brazilian anthropology, from a specific point of view in the North-east of the country. It focuses on anthropology from its beginnings to the present day, highlighting some of the most prominent authors and institutions that, over time, and according to changes in mentalities and scientific conceptions, have been building and moulding cultural and academic thinking. Anthropologists such as Nina Rodrigues, Gilberto Freyre, Arthur Ramos and others have their contribution to anthropological knowledge revisited. It concludes with the most recent initiatives promoted within the framework of academic cooperation between Spain and Brazil, with emphasis on the anthropology postgraduate programmes at the University of Salamanca.

Keywords: Iberism, History, Portugal, Spain, Anthropology of the Brazilian Northeast, Academic development, Cultural institutions, Gilberto Freyre, Nina Rodrigues

Escrever sobre a *antropologia ibero-americana* no Nordeste do Brasil implica em reconhecer a ambiguidade e a polissemia da expressão grifada e suas derivações. A Ibero-Americanidade e o Ibero-Americanismo são abstrações. Não separadas, é claro, dos vínculos com a realidade tangível imaginada, mas cujos sentidos são invenções da racionalização proposta pelos que atuam na cultura, política e meios acadêmicos. Levando-se em conta que há um iberismo político, econômico e cultural, sendo o propósito deste artigo focar a antropologia, é nesse último que concentrará o seu enfoque. Portanto, está claro que as citadas expressões têm sentidos diversos, segundo quem as formula, aceita ou recusa, e variam conforme os seus contextos.

O caráter geral e específico e o conteúdo ideológico estão presentes na ideia *ibero-americana*. De antemão, reconhecidos seus fundamentos na história, na geopolítica, na educação, nas práticas investigadoras e nas mentalidades que as sustentam. Este artigo pretende situar o tema da antropologia ibero-americana no Nordeste do Brasil. Os seus pontos problemáticos serão vistos *à vol d'oiseau*.

As primeiras perguntas: o que pretende alguém significar com a expressão *antropologia ibero-americana*? Trata-se de discorrer sobre antropólogos ibero-americanistas, como, por analogia, se diz dos hispanistas, brasilianistas e americanistas? Ou *ibero-americana* se refere à abordagem, aos leques temáticos e aos enfoques? Ou essas coisas todas; ora separadas, ora reunidas como se fossem uma só?

Sejam quais forem as respostas, faz-se indispensável recorrer à História para alcançar o tema nos seus tópicos principais. De par com alguma forma de meta-antropologia. Um outro ponto essencial: a prática de uma disciplina efetiva-se não apenas com o que é realizado pelos seus expoentes, também esclarecendo os seus vínculos e veículos. No que correspondente ao indivíduo, suas obras. No coletivo, as instituições onde 'nascem' e 'prosperam'.

«Ibero-América» significa, por obviedade, duas geografias, umas tantas culturas e outras quantas mentalidades. De um lado, o 'ibérico' remete a um espaço preciso, o da península ibérica¹ —isto é, Espanha e Portugal—; e do outro, as Américas.

Seja como parte de uma estratégia da política transnacional, seja como produto espontâneo dos contatos, assimilações e choques de culturas, a ideia ibero-americana tem um quê de paradoxal. Por um lado, o iberismo parece uma forma disfarçada de etnocentrismo ou de pan-nacionalismo contraditada ao incorporar a cultura colonizada —a americana— e sugere um uso mais aberto das fronteiras. As noções de centro e periferia podem ser questionadas por sua contradição intrínseca, numa abordagem pós-colonial. E ainda mais, se tivermos em conta o sugestivo oxímoro implícito numa ideia de cultura em que a alteridade esteja contida na identidade, e vice-versa.

Não é por acaso que o iberismo tenha sido posto em cena com maior ênfase no século XIX. Especialmente no contexto do colapso dos impérios coloniais de Espanha e Portugal. Durante as suas desintegrações, em meio às crises e à decadência, é

que melhor então potencializa-se como miragem ou projeção utópica a integração ou reintegração ibérica. Sem esquecer-se, porém, de que tal contexto é também, ou sobretudo, de afirmações do nacionalismo, seja no âmbito europeu, seja no americano. Ao longo do tempo, o iberismo e o ibero-americanismo sofreram e sofrem os obstáculos previsíveis nos Estados nacionais. Os obstinados iberistas devem ter compreendido então que, mesmo não sendo viável o iberismo na sua implementação política, ao menos que o fosse na cultura, e até mais forte, na hibridização inevitável de Espanha e Portugal com as ex-colônias. Mas, é somente com um olho de Polifemo que alguém pode mirar a cultura sem implicá-la na economia e, obviamente, na política.

O enfoque se concentra sobretudo naquelas áreas colonizadas por espanhóis e portugueses na América. Um grande conjunto físico que, por exigência geopolítica, e não apenas geográfica, se classifica em do Sul e do Norte, principalmente, mas sem esquecer-se do ibérico nas sutilezas da Mesoamérica.

Com a expressão antropologia ibero-americana busca-se distinguir, por específica, da generalização latino-americana. Nesta cabem não apenas portugueses e espanhóis e seus descendentes, mas franceses e italianos, entre outros, de origem latina. Além disso, a história e a cultura da América são muito mais do que a sua colonização europeia. Abrangem, é claro, além do elemento autóctone, diversas correntes migratórias, em tempos, métodos e propósitos variados.

Entretanto, com restringir o leque da antropologia ibero-americana, muito mais facilmente alcança-se o propósito de uma reflexão sobre temáticas e personagens. Cabe contar um pouco da história da antropologia na região focada em autores conscientes da ibero-americanidade e do ibero-americanismo, e na identificação dos pontos comuns a ligar o Brasil a Espanha e Portugal.

Antropologia

Podem ser adotados os quatro subcampos da antropologia propostos pela escola estadunidense – biológica, arqueológica, cultural e linguística – ou os dois ramos clássicos tradicionais – antropologia física e cultural. Adotado um ou outro critério, o resultado, no caso da história da disciplina no Brasil, pouco diferirá dos de outros territórios – considerados periféricos ou não.

A antropologia que, primeiramente, conseguiu estabelecer-se como área do conhecimento reconhecida foi a física. É, portanto, natural que, no seu início, a antropologia brasileira ecoe, nos aspectos culturais e sociais, uma concepção de mundo assim biologizante. Como se então a antropologia, na sua inicial afirmação, pouco mais fosse do que o desdobramento da então chamada História Natural ou das Ciências da Natureza.

Admitindo-se a antropologia como um produto do Iluminismo, isto não significa que a prática antropológica, num sentido lato, tenha começado no século XVIII. Há, bem antes, muitos, digam-se, protoantropólogos.

Na especificidade do mundo ibero-americano, a partir dos chamados cronistas das Índias, pode ser notado um rico repositório de observações sobre a «aventura» antropológica por excelência que foram os Descobrimentos. As muitas identidades e alteridades em encontro.

De tal modo alguns desses cronistas realizavam um trabalho próximo do que viria a ser no futuro o dos antropólogos que Lévi-Strauss chegou a afirmar que o relato de Jean de Léry foi (*apud* José Honório Rodrigues) foi:

o primeiro exemplo de uma etnografia participatória cuja vivacidade e frescura são inigualáveis até o aparecimento de Malinowski. (...) Ele não somente viu os índios como eles nunca mais foram vistos, mas elaborou seu livro na ordem em que seria subsequentemente a das monografias: primeiro, antropologia física, depois ornamentos, alimentação, instituições como a guerra, a religião, as relações de família, o sistema político e finalmente a língua. Louva sua descrição dos ritos do canibalismo, que para ele figura entre as obras primas da literatura etnográfica de todos os tempos, superior mesmo à de Hans Staden, que escreveu de experiência própria, pois ele mesmo esteve para ser comido pelos índios. Como protestante ele compara os católicos e os índios, e sente-se que ele está dividido entre seus preconceitos religiosos e a sedução irresistível exercida sobre ele pelos índios. Ao contrário de seus contemporâneos — alemães, franceses e portugueses que viveram no Brasil —, ele trouxe de volta de sua estada de dez meses um trabalho cujas qualidades literárias e filosóficas são tão comprometidas que correram o risco de empurrar para trás seus méritos etnográficos. (RODRIGUES, 1979: 42)

Não se deve ignorar que os grandes protagonistas concorrentes e complementares dessa aventura — Portugal e Espanha — estabeleceram festas especiais para o Dia da Raça² e o Dia da Nacionalidade. Em ambos os casos, a história, ou melhor, a mitificação da história, serve como um dos principais instrumentos da propaganda identitária que, em coisas assim, não está desvinculada da afirmação do poder, seja refletindo ideologias ou mentalidades e práticas colonizadoras.

O «continente» ibero-americano é o resultado da superação das distâncias, ainda que não das fronteiras. Mas, em algumas das suas características individuais e coletivas, parecem muitas vezes os americanos, pelos traços tão repetidos, europeus transplantados. Os mesmos europeus que se nomearam a si com um mito — o de Europa³ —, deram ao novo continente o nome de um dos seus navegadores, mitificando-o. Imaginação coletiva e ego em ação. O «continente» americano é o resultado de mesclas. De corpos, de almas, de espíritos, de mentes. De imaginações e de ações.

De colonizados. De colonizadores. Não esquecendo-se que esses últimos, antes de aportarem nas terras «brasileiras», já vinham de experiências anteriores de incursões, comércios e intercâmbios na Ásia e na África.

Os primeiros contatos dos conquistadores e exploradores advindos da península ibérica com o que no futuro seria o Brasil deram-se na parte Nordeste (ou Norte, como se disse, por muito tempo, generalizadamente).

Alguns estudiosos costumam apontar entre as diferenças das colonizações espanhola e portuguesa o fato de que a primeira se organizou, predominantemente, em vice-reinados, numa economia baseada na mineração, sobre indígenas avançados; e a segunda se fez em capitânias, dependente do cultivo da cana-de-açúcar, e contando, precariamente, de início, com aborígenes ágrafos, e depois, do indispensável trabalho dos escravos trazidos da África. Os espanhóis, com predomínio da escolha do interior dos lugares para os começos de sua conquista e exploração; os portugueses, do litoral.

Tal esquema não é apenas incompleto, exclui algo crucial para o futuro desenvolvimento dos países: a existência, no que diz respeito à educação, mais do que a catequese dos padres e o ensino religioso. A instalação de um sistema de educação que incluísse o funcionamento de universidades⁴.

Além de haver sido tão deletéria para os indígenas quanto (ou mais do que) a espanhola, a colonização portuguesa cuidou de que a Nova Lusitânia não contasse com imprensa livre nem universidades. O empreendimento lusitano de obscurantismo cultural foi mais exitoso do que a extração do pau-brasil, o cultivo da cana-de-açúcar e a exploração das minas. Como se sabe, as primeiras faculdades (Direito) foram instaladas no Brasil em 1827 (Recife e São Paulo). Três séculos após o início da exploração frenética do corpo da América (a terra e as mulheres) pelos portugueses⁵.

Na América hispânica a cronologia da educação é muito mais favorável⁶. Citam-se as universidades de São Domingos (1538), San Marcos (Peru, 1551), México (1553), Bogotá (1662), Cuzco (1692), Havana (1728) e Santiago (1738). No Brasil, seria necessário esperar pelo século XX, com a fundação, em 1912, da Universidade do Paraná. Isto, porém, não significa, uma generalização de cursos universitários por todo o país. Só a partir da década de 1930, outras iniciativas prosperam.

No Nordeste, especificamente, será necessário esperar até agosto de 1946, por uma universidade⁷: a do Recife (que, em 1965, se tornaria a Federal de Pernambuco), resultado da união de antigos cursos superiores. Os da Faculdade de Direito (1827), de Engenharia (1895), de Medicina (1927), de Belas Artes (1932) e de Filosofia (1941).

Pouco anos depois de fundar-se a Universidade do Recife (1946), formula-se o projeto de criação do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais (1949). Uma iniciativa do escritor e antropólogo Gilberto Freyre (1900-1987), então deputado

federal Constituinte. Para celebrar o centenário de nascimento do abolicionista Joaquim Nabuco (1849-1910), propôs Freyre a criação de um órgão que se ocupasse de estudar os problemas do Nordeste do Brasil⁸.

Em pelo menos meio século, dos setenta e poucos anos de sua história, a Fundação Joaquim Nabuco foi conduzida segundo a inspiração e até a ingerência direta de Freyre. Incluindo a nomeação do seu filho, Fernando, que esteve à frente daquela autarquia do Ministério da Educação por mais de três décadas. Sendo Gilberto Freyre antropólogo autodefinido como iberista, a Fundação que ele criou deve ser incluída, ao menos em parte, como parte essencial da antropologia ibero-americana no Nordeste do Brasil.

Para um retrospecto crítico tanto da trajetória intelectual de Freyre, quanto da história organizacional da Fundação Joaquim Nabuco, vale a pena ler os artigos de Paul Freston e de Antonio Motta. O primeiro, «Um Império na Província: o Instituto Joaquim Nabuco em Recife»; o segundo «Uma Antropologia à beira do mangue (Notas para uma história mais inclusiva da Antropologia no Brasil)».

O quadro traçado por Mariza Corrêa em «A Antropologia no Brasil (1960-1980)» não é só limitado no tempo, o é ainda mais no espaço. Ao ler-se esse seu texto sobre a antropologia *no Brasil* é possível aprender – diga-se com ironia – uma nova «geografia» e uma nova «história» do país, amesquinhado. Do título trazido no seu texto pela autora – «A Antropologia no Brasil» – e do que de fato, é o seu conteúdo, alguém pode deduzir que o Brasil é uma federação formada por dois estados apenas – São Paulo e Rio de Janeiro – e o Distrito Federal, isto é, Brasília. Uma visão ainda mais estrita e estreita esse tipo de historiografia de uma disciplina que a tal história Saquarema (isto é, aquela que privilegia os modelos e narrativas do Rio de Janeiro e de São Paulo, não raras vezes limitando-se a isso).

A Fundação Joaquim Nabuco, as muitas universidades localizadas no Nordeste e outras instituições são tópicos obrigatórios e óbvios da antropologia no Brasil. Não somente por critérios ‘regionalistas’. Por sinal, regionalismo é termo comumente empregado por uma visão de colonialismo interno. Sobretudo por alguns autores do eixo sudeste-sul que enxergam suas províncias como os centros de um sistema solar, resultando, nessa visão, as demais como meros satélites.

Alguns desses estudiosos atuantes no Sudeste e no Sul empregam critérios assim de paradoxal nacionalização de suas regiões⁹.

Vale a pena, ainda que breve, um olhar retrospectivo aos primórdios do Nordeste. Ao referir-se a etnografias quando ainda não estava sistematizada a antropologia é fundamental mencionar os viajantes, os cronistas da história e os folcloristas.

No âmbito das organizações cabe dar conta de outras iniciativas benéficas à antropologia ibero-americana não limitadas ao sistema de ensino universitário. Ir além dos órgãos governamentais é algo que deve fazer quem se ocupe de investigar o tema. Em busca de uma expressão, mínima que seja, das ações em prol da antropologia em geral, e da antropologia ibero-americana em particular.

Uma grande síntese

Do que resultou o contato dos povos europeus, ameríndios e africanos nas Américas há duas grandes parcelas. Uma com a predominância da cultura anglo-saxã, outra da latino-americana, com larga margem de influência hispânica e lusitana. É deste último grande conjunto que resulta a questão da antropologia ibero-americana. Ainda que muitos dos portugueses sublinhem o ibérico e o iberismo como coisas espanholas. Tem-se assim tomando a parte pelo todo e o todo pela parte.

Vários dos portugueses – ilustres ou não – costumam ver o iberismo como perigoso e daninho aos seus interesses. Reflexo talvez ainda na mentalidade coletiva da antipropaganda das motivações e dos resultados da União Ibérica. O assunto, porém, transcende esse pouco mais de meio século de anexação de Portugal pela Espanha.

Teófilo Braga (1843-1924) gostava de comparar as nações a organismos vivos, sujeitos a doenças e morte. Reportando-se ao estudo de Adolphe Quetelet (1776-1874) sobre física social, ele se refere a que está quantitativamente plausível o número de anos de vida de uma nação, e observa: «Com relação à nacionalidade portuguesa, tristes apreensões nos assaltam; não é o pesadelo fantasmático do iberismo, porque esse só serve para exclamações patrióticas e missões secretas de diplomacia»¹⁰.

Nesse mesmo ano, uma notícia no *Diario de Pernambuco*, de 30 de julho de 1861, sobre a comemoração da restauração da independência portuguesa:

O governo, até hoje, segundo o testemunho insuspeito da associação nacional, não tem dado um passo no sentido de proibir esta manifestação. A imprensa de Espanha não vê com bons olhos este pacífico pronunciamento do povo português. Foi ela, porém, que o originara, provocando imprudentemente a nossa susceptibilidade nacional. Os folhetos sobre o iberismo, em que se festeja o princípio de anexação, aplicado a Portugal, continuam ali a aparecer. O povo português entendeu que devia protestar solenemente contra eles e fará muito bem, se, todavia, se contiver aos justos limites da prudência.

Outra nota, de 19 de dezembro de 1861: «Com fim de solenizar por meio de uma manifestação qualquer aquele dia aniversário da restauração de Portugal do domínio espanhol. É um brado contra o iberismo».

Alguns anos depois, o assunto continua vivo. Um correspondente do *Diario de Pernambuco* envia de Lisboa uma nota, publicada nesse diário em 6 de março de 1869:

Tornou de novo o iberismo para a tela da discussão. Uma folha de Madrid, a *Correspondência*, dizia anteontem (com toda a reserva) que se preparava em Lisboa uma manifestação militar a favor da união-ibérica. Esta notícia foi telegraficamen-

te anunciada para esta capital pela agência Havas. A imprensa de todas as cores e matizes políticos protestam contra a coluna. Entretanto, recrescem os boatos de novas e mais audazes tentativas da sonhada união.

Em Espanha, nas regiões oficiais, trata-se muito deste assunto, e parece também que em Portugal.

Produziu não pouca sensação em Lisboa um decreto, publicado pela *Gazeta de Madri*. o relatório ou preambulo do decreto parece uma proclamação ibérica. acrescenta-se que o governo espanhol decretara também que gozem os distritos espanhóis todos os portugueses que passem a residir no seu território. (...) Quanto mais repressivo for o sistema, e quanto mais amplo for o exercício das liberdades públicas no país vizinho, tanto mais fácil será aos propagandistas ibéricos o convencerem-nos de que a união ou federação planeada em Espanha não é tão absurda cousa, como se afigura. Eis aí, está, dizem os adversários do ministério, como o próprio governo indireta, mas eficazmente pode iberizar o país.

Trata-se, portanto, de uma recusa, no âmbito português, da ideia ibérica. Não apenas nesses contados exemplos da imprensa, mas nos meios políticos e académicos. As recusas se manifestam tanto nas negações explicitadas quanto nos silêncios e nas omissões.

Não obstante esses e outros argumentos, seria um erro generalizar o iberismo como sempre rechaçado pelos portugueses – inclusive nos seus mais famosos formadores de opinião¹¹. Por outra parte, é um equívoco o de entender que basta ser espanhol para adotar o iberismo. Um, entre outros exemplos, de que espanhóis, inclusive do âmbito político, podem ser contra o iberismo está bem claro no trecho de uma entrevista de Primo de Rivera (1870-1930) ao escritor português António Ferro (1895-1956).

No texto «Crônica Beirã», datado de Madri, 17 de julho de 1924, publicado no jornal pernambucano *A Província*¹², em 10 de outubro de 1924, têm-se estas declarações:

O Diretório Militar é partidário de uma política latina?

Tínhamos feito a mesma pergunta a Mussolini. O ditador italiano respondeu-nos com reservas. Primo de Ribera foi mais franco:

— A Espanha tem que seguir uma política sentimental, uma política de coração com as repúblicas sul-americanas e com Portugal... Toda a nossa outra política internacional será uma política de interesses que, muitas vezes poderá ser, simultaneamente, uma política de amizade...

— É então partidário duma política amigável com Portugal?

— Sou partidário duma política fraternal. É bom, porém, esclarecer este ponto. Eu sou um grande amigo de Portugal, mas um inimigo muito sincero do iberismo. Irmãos, sim, irmãos vivendo em casas diferentes... Nem desejo saber como Portugal se governa. A Espanha não tem que se meter onde não é chamada....

Vinte anos depois, o tema hispânico e ibérico sofre uma abordagem bem diversa, na conversa do brasileiro Murilo Marroquim com o espanhol Manuel Chávez Nogales. Em Londres. Um trecho do diálogo:

— Que papel pode ou deve desempenhar a Espanha no sentido de fortalecer um novo ciclo de política ibero-americana?

— Na América, os espanhóis já não temos mais do que um patrimônio puramente espiritual. O falangismo o arruinou miseravelmente, fazendo que o espanhol não seja considerado hoje, na América, senão como um ruim agente a serviço de uma ideologia estrangeira.

O falangismo acabou com a influência espiritual da Espanha junto aos povos hispano-americanos. pela primeira vez na história foram os povos latinos da América os que ditaram o caminho a seguir as velhas metrópoles latinas. Espanha, Portugal, França e Itália, convertidas em escudeiros do imperialismo germânico. Só depois que esta guerra houver terminado, poderemos vislumbrar se o hispano-americanismo, o iberismo ou a latinidade volverão a constituir alguma vez um vínculo real e efetivo. por enquanto, não¹³.

O Brasil tem preferido ser quase sempre, ao longo de sua história, uma espécie de *avis rara* no ninho da hispanidade. A ideia de Gilberto Freyre de incluir o Brasil como nação hispânica é uma iniciativa invulgar. Sobretudo quando se trata de recuperar a história das relações culturais dos países ibero-americanos entre si, e com seus ex-colonizadores e daqueles com suas antigas colônias¹⁴.

Antes de ser antropologia ibero-americana —cultural/social— do Nordeste, a antropologia foi história, medicina, psicologia, psiquiatria e ciência natural. Antes de ser feita pelos profissionais da antropologia, a etnografia das coisas ibero-americanas esteve no arbítrio livre dos viajantes e dos folcloristas.

Os antropólogos físicos arriscam também as interpretações sociais e culturais. Significa dizer que os rituais, os costumes, as práticas sociais, religiosas e artísticas são objetos de descrições e análises mesmo antes de consolidar-se a antropologia cultural no Brasil.

Para melhor situar a antropologia ibero-americana no Nordeste do Brasil, há que compreender, além de sua história, um pouco também de sua proto-história e de sua intra-história.

Sendo tão diverso em suas etnias, o Brasil é em grande homogêneo quanto ao clima. A quase total unidade linguística e religiosa contrasta com a imensa desigualdade socioeconômica.

É lugar-comum que os portugueses dão ao adjetivo ibérico um sentido de meio sinônimo de espanhol. Um breve percurso nos veículos de imprensa do fim do século XIX trará diversos exemplos disso. Mas um aprofundamento da questão poderia trazer talvez expressivos exemplos do contrário. Se não na quantidade, certamente na qualidade.

Em 1861/1862, Thomaz Ribeiro escreveu um poema épico em nove cantos. *D. Jaime ou a Dominação de Castela*. Como no registro da nota publicada no *Diário de Pernambuco*, em 19 de novembro de 1862, «o fim moral é exaltar a aversão portuguesa contra o Iberismo». Por ironia involuntária, a nota dá conta que «esta leitura lembra frequentes vezes o Romanceiro Espanhol».

Mais agudo foi outro redator, desse mesmo diário, em 2 de janeiro de 1863, quando noticiando o casamento da filha do rei Victor Emanuel com o rei D. Luís, vendo-o como uma reação ao iberismo: «Quando dois países assim revelam a sua mútua repulsão, dizemos com um publicista, parece que não pode haver perigo real para nenhuma das nacionalidades».

Um século depois, no dia 2 de julho de 1966, no território do Nordeste do Brasil, *Ibérico* é o nome de um frigorífico. De propriedade do português Amândio Fernandes. «De acordo com o Amadeu, do Leite [um restaurante popular no Recife, de quase um século], o nome Ibérico calhava bem ao frigorífico porque todos, inclusive os nativos da sociedade, eram ibéricos». E mais:

Todos descendemos do mesmo tronco iberista. Se o nome fosse Castela nem por isso deixaria de ser tanto luso como português, tais os vínculos que, em linguagem peninsular, unem a Espanha a Portugal. E assim com ares ibéricos ficaram todos durante a bênção pelo padre Lamego, ibero-luso; e, segundo o Amadeu, todos os ibero-brasileiros que, após a bênção, posaram para a tevê.

Antropologia ibero-americana

A história da antropologia brasileira não precisa ficar limitada aos meios acadêmicos das universidades. Deve abrir-se às mais variadas instituições, e focar personagens independentes e eventos significativos.

Em 1878, ao festejar-se o terceiro centenário de fundação de Buenos Aires foi proposta a realização de um Congresso Científico Sul-Americano.

O autor mais proeminente da antropologia brasileira era então Ladislau de Souza Mello Netto (1838-1894), nascido em Alagoas, no Nordeste do Brasil. A respeito daquele congresso ele dirigiu uma carta à Sociedade Científica Argentina. A resposta dada pelo secretário da instituição foi reproduzida no jornal baiano *O Monitor*, no dia 27 de dezembro de 1878:

Buenos Aires, 25 de outubro de 1878:

Sr. Dr. Ladislau Netto. Muito lhe agradeço a sua valiosa colaboração para a obra benéfica do Congresso Científico Sul-Americano.

Aceitando o seu pensamento de que o principal assunto do congresso devia ser o homem americano, o propus à sociedade. Ela o sancionou e ficou assentado que

o congresso se reunirá para ocupar-se de antropologia e de arqueologia sul-americanas. Já lhe envio um esboço do meu discurso na Sociedade Científica, o qual conclui com o projeto que foi aprovado.

Em breve estará terminado o regulamento do Congresso, que lhe será remetido. Convém que a ideia seja popularizada em todo o sul da América, e neste intenso lhe escrevo a fim de que haja quem disso se interesse na corte, para que a sua imprensa nos preste seu valioso e ilustrado concurso.

Remeto-lhe também um exemplar de meu último livro, intitulado *Conquista de quinze mil léguas*. Creio que o ilustrado imperador do Brasil não será indiferente à grande operação militar de que trata o meu livro; e por isso rogo-lhe o favor de fazer chegar às mãos de Sua Majestade o exemplar que para isso junto lhe envio. Seu afeiçoado – Estanislao Zeballo.

O campo de especialização de Ladislau Netto era a botânica. Porém, ao ser nomeado diretor substituto do Museu Nacional, em 1870, e seis anos depois ser efetivado no cargo pelo imperador D. Pedro II, pisava num solo seguro, pois, naquele tempo, de menos ênfase nas especializações, num museu tão amplo como o Nacional conviviam e interagiam a história, a antropologia, a biologia e a arqueologia. Foi ele, em 1876, o fundador da *Revista do Museu*.

No plantel dos cientistas contratados por ele para o museu nota-se a predominância dos de origem germânica. Nada a estranhar, tratando-se de uma época em que tanto prosperou a germanofilia. No entanto, cabe prudência, para evitar uma generalização desse raciocínio, extensivo a todos os campos do conhecimento. Não esquecer que, até à época da II Guerra Mundial o Brasil, estava colonizado mentalmente pelos franceses, e tudo o que dizia respeito às letras e belas artes reportava-se a Paris. No entanto, na antropologia, principalmente a criminal, a influência maior provinha da escola italiana.

Foi sob o comando de Ladislau Netto que se realizou, em 1882, a Exposição Antropológica¹⁵ no Museu Nacional, considerada uma das mais importantes do século XIX. Mais de mil visitantes, nos três meses da mostra. Exposição tanto de objetos quando de sujeitos, haja vista que ali, na sede, na quinta da boa vista, também esteve em exposição um grupo de índios botocudos e xerentes. Do Nordeste – que teve uma participação discreta – houve peças do Instituto Arqueológico e do Liceu do Ceará, do Museu de Alagoas, do Instituto Onze de Agosto do Maranhão, e de colecionadores particulares.

Além de Zeballos, um outro nome de relevo no mundo ibero-americano, naquele tempo, foi Francisco Moreno, fundador e diretor (1881) do Museu Antropológico e Arqueológico de Buenos Aires. É de Moreno uma carta datada de 8 de outubro de 1881, em que ele, muito antropológicamente, estabelece uma espécie de comparação entre as instituições e coincidência de suas ideias com as de Ladislau Netto. Num excerto da carta isso está bem claro:

Acabo de ver nos diários daqui transcrições de uma preciosa comunicação referente à antropologia do Brasil. Casualmente, fiz, há dias, nesta cidade, na sociedade científica, uma conferência sobre a arqueologia e a antropologia americana, na qual muitas ideias concordam com as suas. Creio que reunindo nossas forças poderemos obter com os trabalhos do Brasil e da República Argentina o segredo da população e imigração das raças que viveram em ambos estes países. Meus estudos, ainda que elementares, me demonstram o grande valor do estudo do homem ante colombiano argentino, estudo que para levar-se ao seu termo é necessário ligá-lo com o dos homens pré-históricos do Brasil, Peru, Bolívia, México, Estados Unidos etc. ser-me-ia mui agradável conhecer suas opiniões a este respeito, e esperando que me dê o prazer de sua resposta, sou etc. F. Moreno – Buenos Aires, outubro, 8, de 1881.

A antropologia então avizinhava-se da arqueologia e da biologia, e mesmo os assuntos culturais estavam subordinados a uma visão naturalista. Sob esse olhar floresceu o primeiro grande nome da antropologia no Nordeste do Brasil: o maranhense Raimundo Nina Rodrigues (1862-1906), projetado nacionalmente a partir dos seus trabalhos desenvolvidos na Bahia¹⁶. Destacou-se na antropologia criminal, usando e abusando das teorias lombrosianas. Por mais que os jornais no Brasil, já em 1892, noticiassem que as ideias de Lombroso tinham sido muito atacadas no congresso internacional de antropologia que houve em Bruxelas, naquele ano¹⁷.

Se há vícios que marcam o corpo, outros contaminam o intelecto. Estes não são frutos apenas das limitações individuais de cada, contaminam coletivamente. As abordagens biologistas, eugenistas, e até racistas, não se limitavam, no tempo em que viveu Nina Rodrigues, aos antropólogos. Alcançavam historiadores e sociólogos de alto prestígio como Oliveira Lima e Oliveira Vianna.

De um jeito ou de outro, a antropologia ibero-americana no Nordeste do Brasil, tanto naquele tempo quanto ao longo das décadas, foi sempre mais americanista que iberista. Ocupou-se muito mais dos indígenas e dos assuntos africanos que das comparações da cultura popular do Brasil profundo e dos fenômenos similares nas «matrizes» portuguesas e espanholas.

Um exemplo, entre outros, é a notícia publicada no jornal paraibano *O Norte*, em 28 de julho de 1914:

Seguiu ontem para Natal o Dr. Antonio Carlos Simões da Silva¹⁸, presidente do Instituto Histórico e Geográfico fluminense que percorre o Norte do Brasil angariando adesão ao congresso de americanistas a reunir-se em Washington. Adesão do Instituto Histórico e Geográfico Paraibano, o Liceu Paraibano, a Biblioteca Pública e o Arquivo Público.

No entanto, um ano antes, no Recife, o IV Congresso de Geografia dedicou sua oitava sessão à antropologia e etnografia. Conforme noticiou o mesmo jornal, em sua edição de 18 de julho de 1913.

Numa ainda por fazer cronologia de eventos e declarações marcantes a favor do ibero-americanismo no Brasil sublinhe-se o nome de Cristiano Cordeiro. Em 1923, saudando uma conferência de Carlos Angulo y Cavada, ele disse coisas que continuam válidas quase um século depois¹⁹.

É um novo cavaleiro andante de um novo ideal: o ibero-americanismo. e de nós quase nada requer: um pouco de atenção apenas e alguma simpatia. se lhe dermos esse 'pouco' teremos dado 'tudo' que ele deseja, pois, não obstante o grosseiro materialismo deste quartel de século, ainda mais cínico e vilão nesta fase anárquica e agônica da civilização individualista em que tudo é objeto de mercancia, até mesmo a honra, o sr. cavada realiza o incrível milagre de ser apóstolo. (...)

Mas o idealismo do sr. Angulo y Cavada não é superficial e fantasista, antes, tem sua razão de ser nos fatos da vida mesma, radicado que se acha em fundamentos históricos corretos e positivos. Realismo e idealismo são nele termos complementares de um só processo de ação. (...)

Sem dúvida nenhuma mais consistente e perto da realidade como ideal político é o ibero-americanismo do que o pangermanismo, desmoralizado hoje em dia pela prática do monroismo, depois de um século de política imperialista, leonina ou vulpina, conforme o caso; e a cujo sabor a Sul América não passa de um grandioso presunto geográfico (E. Prado). Certamente, não significará esse movimento a absorção do americanismo pelo iberismo, pois não é possível voltar integralmente ao passado, mas a adaptação do iberismo ao americanismo, atraído o primeiro pelas sugestões de força e de beleza do Novo Mundo, do mundo que criou. Pois não é através dos filhos que se afirma a imortalidade dos pais?

O feminismo também figura como pedra de toque no programa do ilustre escritor peninsular. Pensará, certamente, inteligente e culto como é, que o homem nunca será livre enquanto a mulher permanecer escrava. Por isto a frase 'na mulher não se bate nem com uma flor' não significa para ele palavras de efeito retórico, apenas, ou um simples galanteio, mas uma norma deliberada de conduta, um verdadeiro postulado de moral social.

Estas são as ideias que o ilustre hóspede vem semear entre nós, neste belo rincão que o sol dos trópicos fecunda. Que elas encontrem em nossos corações ambiente propício, e que neles germinem e deem bons frutos, como as boas sementes, na seara de Booz. Para que isto suceda, será mister uma situação moral compatível, que só poderemos alcançar com a desmobilização geral dos espíritos, como em resposta ao filósofo Bergson, membro da comissão de Cooperação Intelectual da Liga das Nações, aventou José Ingenieros, esse valoroso espírito, que possui o segredo de ser sábio e profundamente humano, antes de ser patriota argentino.

Isto feito, menos difícil ser-nos-á então entrever, através a espessa cerração, de preconceitos, que por desgraça ainda envolve a mentalidade do homem moderno, – o verdadeiro El-Dorado, onde domina como *idea mater*, irradiando força, graça e alegria de viver, essa encantadora Dulcinea, que é a Fraternidade humana. Senhores e senhoras: desmobilizem os espíritos e elevemos o pensamento à Fraternidade – única atitude digna que podemos assumir em presença do ilustre escritor estrangeiro que ora nos visita, sr. Carlos Angulo y Cavada, paladino de uma nova fé, cavaleiro andante do ideal grandioso de confraternização dos povos, propugrador entusiasta do movimento regenerador de emancipação social da mulher. E que por tudo isto seja ele muitas vezes bem-vindo nesta casa, e nestas plagas.

O que poderia prosperar desse quixotismo ibero-americanista tão destacado por Cristiano Cordeiro? Três anos depois da publicação do seu artigo, o *Diário de Pernambuco*, em sua edição de 22 de julho de 1926, noticiava uma biblioteca ibero-americana na capital dos Estados Unidos da América. A do diplomata e historiador brasileiro Manuel de Oliveira Lima (1867-1928).

Do relatório da sua Biblioteca Ibero-Americana que ele acabara de então enviar ao reitor da Universidade Católica de Washington constavam as pesquisas sobre a literatura argentina (por Alfred Coester). O último apontamento destacava: «O intelectual brasileiro Gilberto Freyre veio encontrar aqui material valioso para os seus estudos do passado do Brasil».

Foi a partir de Gilberto Freyre (1900-1987) que a ideia e a prática da antropologia ibero-americana se tornaram mais consistentes no Nordeste do Brasil. Na sua própria obra de antropólogo, e em outras que orientou, sugeriu ou inspirou. Embora uma hipotética nova Escola do Recife girasse em torno de sua figura, não se pode afirmar que tenha tido propriamente discípulos. A ele se associa muito mais a palavra *influência*, e a que exerceu foi ampla, em autores de diferentes gerações.

Foi a sua influência direta e do congresso afro-brasileiro que organizou em 1934 que direcionaram à antropologia o médico René Ribeiro (1914-1990). Nascido no Recife, esse antropólogo formou-se em Medicina na sua cidade e fez mestrado em antropologia na Northwestern University, nos Estados Unidos. Além de professor titular de antropologia da Universidade Federal de Pernambuco, foi um dos fundadores da Associação Brasileira de Antropologia, que chegou a presidir. Seus trabalhos de maior relevância são os que realizou sobre a cultura afro-brasileira, especialmente no campo da antropologia da religião.

Ribeiro dirigiu por muitos anos o departamento de antropologia da Fundação Joaquim Nabuco, concentrando-se sobretudo nos estudos da cultura afro-brasileira. O seu sucessor ali, o alagoano Estevão Pinto (1895-1968), preferiu destacar os estudos indígenas. Ele foi um egresso da Faculdade de Filosofia de Pernambuco, que dirigiu, e onde era professor de antropologia e etnografia. Atuou em diversas instituições científicas, entre as quais a Sociedade de Americanistas, em Paris. No

campo da antropologia, sobressaem-se os seus livros de antropologia indigenista, como *Os indígenas fazem o Nordeste*, em dois volumes, *Etnologia brasileira: fulniô, os últimos tapuias*, *Introdução a história da antropologia indígena no Brasil*. Não menos interessantes é sua própria interpretação da história da antropologia no Brasil, em livros como *A antropologia brasileira*, de 1952, e *Introdução à história da antropologia*, em cinco volumes (1964-1966).

Outro que desenvolveu sua carreira na antropologia em torno de Freyre foi o médico Waldemar Valente (1908-1992). É relevante o seu trabalho em torno da cultura afro-brasileira, exemplificados em ensaios como *O sincretismo religioso afro-brasileiro*. Traduzido e publicado em francês pelo Centro de Altos Estudos Afro-Ibero-Americanos, da Universidade de Dakar, no Senegal, foi o estudo de sua autoria intitulado *Sobrevivências daomeanas nos grupos de culto afro-nordestinos*.

Importante a atuação de Valente na antropologia, mas não menos no folclore e na história, com ensaios como *O padre Carapuceiro e a crítica de costumes no Brasil da primeira metade do século XIX*. Foi um dos mais atuantes no Seminário de Tropicologia, evento acadêmico instituído por Gilberto Freyre, nos anos 1970, seguindo a metodologia inventada pelo sociólogo austríaco-estadunidense Frank Tannenbaum (1893-1969). Mas, sobretudo um esforço de continuidade da sua principal contribuição na construção de uma teoria científica geral no âmbito da antropologia ibero-americana: a luso-tropicologia, que ele expandiu em hispano e ibero-tropicologia.

Outro antropólogo nascido em Alagoas foi Arthur Ramos (1903-1949). Sua grande produção bibliográfica, inclui desde estudos do folclore, aos de educação e a psicologia. E igualmente sólida é a produção voltada para a cultura indígena e afro-brasileira.

Alagoano também é Manuel Diégues Júnior (1912-1991). Ainda muito jovem ele participou do I Congresso Afro-Brasileiro, dirigido por Gilberto Freyre, no Recife, em 1934. Como outros de sua geração, fez-se notável como folclorista, mas logo enriqueceu e diversificou o seu trabalho.

Para que não se pense que a antropologia no Nordeste do Brasil – e até mesmo a do país no conjunto – é apenas o samba de duas notas só – a indígena e a afro-brasileira –, as produções de Diégues Jr., juntamente com a de Câmara Cascudo, Silvío Júlio e Gilberto Freyre, serviriam para dar sentido à expressão antropologia ibero-americana. Vale a pena ler o estudo sobre os *Ciclos temáticos na literatura de cordel (tentativa de classificação e de interpretação dos temas usados pelos poetas populares)*, incluído no seu livro *Literatura popular em verso* (Casa Rui Barbosa, 1973). Como lembra Castro Faria:

M. Diégues Júnior já era um autor consagrado quando foi realizada a I Reunião Brasileira de Antropologia, por iniciativa do Museu Nacional (Rio de Janeiro, 8-14 de novembro de 1953). Ele foi convidado a apresentar trabalho relativo à temática da aculturação e assimilação, limitada às populações de origem portuguesa

e os imigrantes de várias origens. A sua exposição sobre o tema tomou-se mais tarde um dos volumes de pequeno formato da coleção Os Cadernos de Cultura, do MEC, dirigida por Simeão Leal. Recebeu o título de Estudos de Relações de Cultura no Brasil (1955), e oferece uma bibliografia numerosa e classificada por assuntos (Faria, 1993: 231).

Do específico ao olhar mais amplo de Diegues Júnior é o livro *Etnias e culturas no Brasil*, ampliado em *Regiões culturais do Brasil*.

A antropologia ibero-americana do Nordeste estacionou nos seus grandes clássicos modernos, vale ressaltar que, nos últimos vinte anos, a antropologia ibero-americana vem sendo muito impulsionada. Sobretudo graças a intercâmbios ibero-americanos efetivos, principalmente com a Espanha. Um dos mais intensos e constantes impulsos desse esforço ibero-americanista vem sendo dado pelo programa de pós-graduação em antropologia dirigido na Universidade de Salamanca, sob a liderança do professor Ángel Espina Barrio. Nada mais simbólico – e efetivo – que o fruto mais recente disso haja sido a tese de doutorado do espanhol Pablo González Velasco. Defendida em outubro de 2021, enquanto estava sendo concluída a redação deste artigo, a tese trata da constante iberista em Gilberto Freyre.

Mais de duas décadas antes disso, a Universidade de Salamanca passou a impulsionar a antropologia ibero-americana do Nordeste do Brasil. Por intermédio dos cursos de pós-graduação e dos congressos acadêmicos dirigidos pelo já mencionado professor Ángel Espina Barrio.

Quase duas gerações já de pesquisadores vêm desenvolvendo suas pesquisas sobre variados aspectos da realidade brasileira, e muitas vezes com abordagens comparativas, seja com a Espanha ou países hispânicos e lusitanos. Por vezes as questões da etnopsiquiatria, da história das religiões e suas interrelações com o turismo, como os fenômenos dos disciplinantes e penitentes de La Rioja e do Ceará (no Brasil).

Um grande leque temático, que abrange a imigração, as questões de gênero, a antropologia do corpo e das imagens. São abordagens tão diversificadas quanto o Nordeste do Brasil, o rural e o urbano, a problemática as famílias, os indígenas, as artes etc.

Em mais de vinte anos de colaboração com instituições acadêmicas e culturais do Nordeste Brasil, o professor Espina Barrio tem também realizado seus próprios trabalhos de campo no Brasil, especialmente no âmbito das religiosidades e festas – o caso da Virgem da Conceição, no Recife, da Paixão de Cristo em Nova Jerusalém (Fazenda Nova, no agreste de Pernambuco), e no Carnaval do Recife e de Olinda.

A partir do seu estímulo e orientação, outros pesquisadores espanhóis e brasileiros vêm estudando e propondo novas interpretações da antropologia indígena e dos cultos afro-brasileiros.

Os pesquisadores mais atuantes nesse longo e amplo trabalho de estudos, cooperação e intercâmbio com a Universidade de Salamanca têm sido os de Pernambuco, Ceará e Bahia.

Além de mais de uma dúzia de teses de e sobre assuntos da antropologia ibero-americana, devem ser mencionadas várias atividades do Programa de Antropologia da Universidade de Salamanca, com instituições científicas e de cultura do Nordeste brasileiro. Com eventos realizados em conjunto com a Fundação Joaquim Nabuco, a Universidade Federal de Pernambuco, o *Diário de Pernambuco*, o Tribunal de Contas do Estado de Pernambuco.

Desses diversos eventos, merece relevo especial o Congresso Internacional «Inovação cultural, Patrimônio e Educação», promovido pela Fundação Joaquim Nabuco, em conjunto com a USAL, que foi a 24ª. versão do Congresso Internacional de Antropologia Ibero-Americana. No Recife, nos dias 26, 27 e 28 de novembro de 2008.

A mesma Fundação Joaquim Nabuco, por intermédio de sua Editora Massangana, realizou uma série de edições, que marcam o desenvolvido da antropologia ibero-americana no Nordeste do Brasil, como o *Manual de Antropologia Cultural e Freud e Lévi-Strauss*, ambos de autoria de Espina Barrio. E mais: livros que resultaram de diversos congresso temáticos, como: *Poder, política e cultura; Conhecimento local, comunicação e interculturalidade; Antropologia aplicada na Ibero-América* (edição impressa em papel e eletrônica); *Medicina indígena na Mesoamérica*, de Alfonso Aparício Mena (tradução de Luiz Nilton Corrêa); *Antropologia de Ibero-América. Estudos socioculturais no Brasil, na Espanha, no México e em Portugal* (edição eletrônica); e *Inovação Cultural, Patrimônio e Educação*.

Além desses livros, podem também ser citados como parte dessa cooperação em prol da antropologia ibero-americana no Nordeste do Brasil alguns artigos publicados em revistas de divulgação cultural como *Massangana* (da Fundação Joaquim Nabuco) e *Continente* (da Companhia Editoria de Pernambuco). Tudo é uma prova das ricas e férteis possibilidades de um trabalho conjunto dos estudiosos e das instituições dos dois lados do Atlântico, indicando possibilidades para que ainda mais se desenvolva a antropologia ibero-americana do Nordeste brasileiro, de vocação internacional e ultrapassando os limites das fronteiras e geografias, e, com isto, suplantando as velhas noções de centro e periferia.

Referências bibliográficas

- Corrêa, Mariza (1995). In Miceli, Sergio (org.). *História das ciências sociais no Brasil*, vol. 2. Sumaré.
- Faria, Luiz de Castro (1993). *Anuário Antropológico/91*. Tempo Brasileiro.
- Freston, Paul, in Miceli, Sergio (org.) (2001). *História das ciências sociais no Brasil*. 2ª. ed. Sumaré.
- Guerrero, Andrés de Blas. (Dir.) (1999). *Enciclopedia del nacionalismo*. Alianza Editorial.

Holanda, Sergio Buarque de (1995). *Raízes do Brasil*, 26a edição. Companhia das Letras.

Mérou, Martín García (1900). *El Brasil intelectual*. Félix Jouane Editor.

Motta, Antonio. In Campos, Roberta Bivar C. e outras (org.) (2017). *A nova escola de antropologia do Recife: ideias, personagens e instituições*. UFPE.

NOTAS

1. A expressão ‘Península Ibérica’ tem sua história, e sofre certo grau de arbitrariedade. Por isso, pouco útil será discutir exatidões e precisões no uso do termo ‘ibérico’. Há os que, para desmerecer o facto de que a península liga de modo comum a Espanha e Portugal, rememoram a presença céltica e de outros povos, e não apenas a ibérica.

2. Como o Catolicismo, que celebra os seus santos no dia da sua morte, Portugal festeja sua cultura no dia da morte do seu poeta nacional por excelência, Luís Vaz de Camões (c. 1524-1579 ou 1580), autor da epopeia *Os Lusíadas*. É, por extensão, esse 10 de junho, o Dia da Raça, a palavra tomada como sinónimo de povo, de cultura. Tudo isso se resume no termo portugalidade. Com o golpe de Estado que pôs fim ao salazarismo, em 1975, houve uma ligeira alteração na designação do 10 de junho: Dia de Portugal, de Camões e das Comunidades Portuguesas. Desde o ano de 2013, é também celebrado na Extremadura (Espanha). O equivalente a isso na Espanha é o dia da Hispanidad, que, no caso, toma como pretexto a celebração, não de um homem das letras como Portugal, mas o descobrimento e conquista das Américas.

3. Note-se que o poeta português Fernando Pessoa, não ignorando esse mito, refere-se a ele, num dos poemas do seu livro *Mensagem*: «A Europa jaz, posta nos cotovelos:/ De Oriente a Ocidente jaz, fitando,/ E toldam-lhe românticos cabelos/ Olhos gregos, lembrando./ O cotovelo esquerdo é recuado;/ O direito é em ângulo disposto./ Aquele diz Itália onde é pousado;/ Este diz Inglaterra onde, afastado,/ A mão sustenta, em que se apoia o rosto./ Fita, com olhar esfíngico e fatal,/ O Ocidente, futuro do passado./ O rosto com que fita é Portugal».

4. O reconhecimento dos problemas da educação era evidente aos intelectuais brasileiros. O escritor argentino Martín García Mérou, no livro *El Brasil intelectual*, menciona José Verissimo, ao deplorar «la desorganización de la instrucción pública en el Brasil, primaria y superior, industrial o profesional, ‘la carencia de una escuela superior de literatura o de ciencias, donde se pueda estudiar la antropología y la lingüística, la historia de las religiones y la Filología, las lenguas orientales del grupo indo-europeo o del grupo semítico, las lenguas románicas, la etnología, la paleografía, la filosofía, las literaturas antiguas y modernas, en fin todo ese formable trabajo intelectual que se hace a nuestro alrededor y al que permanecemos prácticamente extraños» (Mérou, 1900: 101)

5. Duas décadas antes, em 1808, quando da instalação da corte portuguesa ao Rio de Janeiro, foram criadas a Escola de Cirurgia da Bahia e a Escola Anatômica, Cirúrgica e Médica do Rio de Janeiro (abrigada no Hospital da Misericórdia).

6. Sergio Buarque de Holanda, que menciona 23 iniciativas de universidades na América Hispânica, em *Raízes do Brasil*, também mostra os números dos estudantes formados: «O desaparecimento de vários arquivos universitários, como os de Lima e Chuquisaca, é uma das razões

da falta de dados precisos sobre o número de estudantes diplomados por esses estabelecimentos. Contudo não seria exagerada a estimativa feita por um historiador, que avalia em cerca de 150 mil o total para toda a América espanhola. Só da Universidade do México sabe-se com segurança que, no período entre 1775 e a independência, saíram 7850 bacharéis e 473 doutores e licenciados. É interessante confrontar este número com o dos naturais do Brasil graduados durante o mesmo período (1775-1821) em Coimbra, que foi dez vezes menor, ou exatamente 720» (Holanda, 1995: 119).

7. A ideia de uma universidade recifense vinha de décadas anteriores. Em agosto de 1912, uma nota da Liga de Instrução de Pernambuco menciona uma reunião acontecida no Liceu de Artes e Ofícios para «assentar as bases da universidade popular que aquela associação pretende inaugurar dentro de poucos dias». Nas bases da Universidade Popular do Recife, no seu artigo 2., dispunha: «O programa universitário comportará todas as ciências e conhecimentos úteis: astronomia, cosmologia, geografia, ciências físicas e naturais, antropologia, higiene, psicologia, linguística, lógica, estética, demografia, direito, economia política, pedagogia, sociologia, política, história das artes, etc.». No parágrafo único informava-se: «Serão excluídas as questões de literatura pura».

8. Em janeiro de 1928, durante a realização de um Congresso de Higiene em Salvador da Bahia foi aprovada a criação de uma sociedade brasileira de antropologia, segundo notícia do *Jornal do Recife*, em 19 de janeiro de 1928.

9. Vale a pena considerar o que propõe Eduardo Restrepo, uma abordagem crítica, em *Antropología y estudios culturales - disputas y confluencias desde la periferia*. Sobretudo «poniendo el énfasis en la relevancia de un enfoque sistémico que dé cuenta de las implicaciones contradictorias de las desigualdades estructurales en el campo antropológico transnacional». (Restrepo, 2012: 15)

10. Transcrição de trecho do livro *Soluções positivas da política portuguesa*, de Teófilo Braga, no jornal *O Democrata*, Pernambuco, 6 de março de 1880.

11. Iberista convictos foram José Saramago e Eça de Queirós. Sobre este último, ao tecer considerações sobre um trabalho de Ernesto Guerra da Cal, afirma Moacir de Albuquerque: «Até do iberismo de Eça trata Guerra da Cal. Iberismo salientado por Emilia Pardo Bazán, que assevera: 'Não vejo quem na Espanha se compare com ele'. E por Unamuno (...), não logra ocultar o que tem de essencialmente ibérico. Português ibérico, universal - eis o substrato espiritual de Eça. (*Diário de Pernambuco*, 18 de agosto de 1957).

12. Originalmente, o texto saiu publicado no *Diário de Notícias*, de Portugal.

13. *Diário de Pernambuco*, 7 de julho de 1944.

14. Já em 1925, no Livro do Nordeste, por Gilberto Freyre organizado, menciona-se que na região «avivou-se aqui [isto é, na região] o espírito hispânico».

15. A Exposição Antropológica Brasileira foi inaugurada nos Salões do Museu Nacional, em três secções: a 1a., a de antropologia propriamente dita; a 2a de arqueologia e a 3a de etnologia. (segundo notícia do *Publicador Maranhense*, de 28 de fevereiro de 1882.

16. Um registro de admiração pelo trabalho de Nina Rodrigues é este de José Lourenço, publicado no *Diário do Maranhão*, em 23 de agosto de 1906: «Nina Rodrigues é um nome prezado pelos brasileiros que ainda conservam a paixão do trabalho e a inteligência da verdade. Pertence-lhe o que de melhor se tem publicado sobre a antropologia criminal e a medicina forense na américa do sul. em dez anos há produzido cerca de vinte e cinco monografias – coisa espantosa

numa terra de sábios... inéditos». O ano de 1906, o da publicação dessa nota, e da menção às «vinte e cinco monografias», foi também o da morte de Nina Rodrigues, em Paris. Tinha 43 anos de idade.

17. Ver: *Jornal de Notícias*, Salvador, Bahia, 22 de dezembro de 1892, p. 2.

18. Cinco anos depois, ele estava de novo em peregrinação pelo Norte do Brasil angariando apoio para um novo congresso de americanistas, a realizar-se, em 1919, no Rio de Janeiro, então capital federal. Simões da Silva é um outro personagem notável da história da antropologia no Brasil menos conhecido atualmente do que merece. Além de sua produção intelectual deixou como legado nada menos que um museu, com o seu nome, e a que se referiu nestes termos: «Há sessenta e um anos que eu trabalho para as minhas coleções. O museu é a minha vida. Guardo tudo. Tenho todos os retratos dos meus antepassados. Coleciono jornais, caricaturas, tudo. Vivo viajando e por onde passo trago uma lembrança. Na vida, o que me interessa são as coisas esquisitas».

19. Artigo publicado no jornal pernambucano *A Província*, 10 de outubro de 1923.

Confluencias¹ entre antropología y derecho en Iberoamérica

Confluences between anthropology and law in Ibero-America

Antonio Augusto Bonatto Barcellos

Resumen

El presente artículo trata de establecer los principales puntos de convergencia entre el derecho y antropología, sobre todo en el contexto iberoamericano. Analizamos diversos autores y obras, de la misma manera que establecemos la relación entre conceptos relacionados a ambas las ciencias. En las conclusiones intentamos demostrar que derecho y antropología son ciencias complementarias y que pueden apoyarse para enriquecer y facilitar las labores de juristas y antropólogos, así como para acercar el derecho de los ciudadanos.

Palabras Clave: Antropología, Derecho, Iberoamérica, Relación, Jurídica.

Abstract

This article tries to establish the main points of convergence between law and anthropology, especially in the Ibero-American context. We analyze various authors and works, in the same way that we establish the relationship between concepts related to both sciences. In the conclusions we try to demonstrate that law and anthropology are complementary sciences and that they can be supported in a way to enrich and facilitate the work of jurists and anthropologists as well as bring the law closer to citizens.

Keywords: Anthropology, Law, Iberoamerica, relation, legal.

Introducción

El XXV aniversario de esta forma de hacer antropología a la cual llamamos antropología de Iberoamérica es justamente una de las efemérides dignas de un libro, o una antología, en cuyas páginas se registre al menos parte de esta bonita historia. La verdad es que «Antropología de Iberoamérica» es, ante todo, antropología, solamente con la mirada especial al contexto iberoamericano. Por cierto, Iberoamérica no es nada menos que el concepto precursor de lo que hoy conocemos como occidente, una comunidad cultural que acepta y comparte determinados rasgos culturales y visiones de mundo.

En el recorrido de la Antropología de Iberoamérica, desde el principio, la relación con el derecho y con la ciencia jurídica estuvieron presentes. El epicentro salmantino de la antropología Iberoamérica, desde el siglo XVI ya despuntaba como precursor de lo que hoy llamamos antropología jurídica o, en otros casos, derecho internacional.

En el antiguo doctorado de Antropología de Iberoamérica, desde finales de los años 1990 y posteriormente en el Máster Universitario en Antropología de Iberoamérica, muchas fueron las tesis doctorales o trabajos fin de máster que han abordado temáticas de antropología jurídica en sus más variados aspectos. Las investigaciones han tratado sobre temas de corrupción, derecho laboral, derechos empresariales y derecho de familia, siempre apoyadas en la antropología para realización de los objetivos de la investigación.

Hay que destacar el pionerismo y vanguardia de los Doctores Ángel Espina Barrio y Emiliano González Díez, quienes, cuando la antropología jurídica todavía hacía tímidas apariciones, ya la apoyaban y publicaban obras relacionadas a ella. Por ello, la antropología jurídica seguramente es una importante columna que sostiene la red de investigadores de antropología de Iberoamérica y este conjunto de profesores, obras y académicos que cariñosamente designamos como Antropología de Iberoamérica.

El presente artículo tiene la pretensión de demostrar cómo el derecho y la antropología están cercanos y son complementarios. Esperamos que el resultado final logre tal objetivo.

Antropología y Derecho – fundiendo horizontes

El derecho, como parece ser un consenso, es parte de la cultura humana y fue instituido por ella como una forma de posibilitar y facilitar la convivencia en sociedad². En el estudio del derecho, desde que el derecho se convirtió en la forma predominante de organización social, especialmente en los estados occidentales, ha sido bastante común comparar leyes e instituciones legales entre naciones. Los estados considerados más desarrollados fueron tomados como parámetro para la inserción o supresión de normas consideradas necesarias o desfasadas.

La comparación también es un elemento central en los estudios antropológicos y casi siempre está presente, aunque inconscientemente, cuando el observador encuentra un comportamiento extraño para él/ella. René David dice que la función moderna del derecho comparado es: «la de hacernos comprender los puntos de vista ajenos y la de hacer comprender a los otros nuestros propios puntos de vista, es decir, la de organizar, en la esfera jurídica, la coexistencia pacífica y, si es posible, armónica que constituye *conditio sine qua non* para el mantenimiento y el progreso de nuestra civilización³».

La frase del estudioso francés bien podría quedar estampada en cualquier manual de antropología hablando de la necesidad de relativizar las costumbres ajenas y tratar de entender las pautas culturales según el punto de vista del nativo. El mismo principio se aplica con respecto a la ley. El derecho comparado sigue siendo una forma de hacer antropología con un objeto cultural muy restringido, que son los aspectos jurídicos de determinados pueblos. Además, los conceptos jurídicos, el papel asignado a la ley y al derecho, la estructura económica, el idioma y todo el entramado de costumbres de cada país están en el trasfondo del derecho afirmado en la ley o construido por la jurisprudencia⁴.

Es importante recordar que el derecho surgió como una forma de regular las relaciones entre las personas. Por lo tanto, el derecho civil es la primera y más antigua rama del derecho. Las demás divisiones del derecho en administrativo, constitucional, fiscal, laboral, penal, etc., son ramas posteriores y en las que el derecho civil sigue ejerciendo influencia, a veces indebida. Existen varias grandes familias de derechos reconocidos por juristas de todo el mundo, citamos algunos de los principales: romano-germánico, *common law*, derechos religiosos y tradicionales, entre los que destacan el derecho de los países musulmanes, India, China y Japón.

En nuestro estudio nos interesa especialmente la familia romano-germánica irradiada desde el continente europeo y aplicada principalmente en América Latina debido a la colonización. El derecho romano se convirtió en el foco de estudios de las Universidades de la Edad Media, que comenzaron a entender el derecho como modelo de organización social. De hecho, el derecho romano fue la base del derecho enseñado en las universidades, con preeminencia sobre el derecho nacional, hasta el siglo XIX. Sin embargo, en los siglos XVII y XVIII se hizo famosa la Escuela de Derecho Natural, que defendía la existencia de un derecho naturalmente común a todos los pueblos y todas las épocas. Esta escuela contribuyó a la creación de una comunidad de principios filosóficos y morales comunes a nivel europeo. La escuela de derecho natural también favoreció la expansión del derecho a otras relaciones como la relación entre el Estado y los particulares en la forma de derecho público y especialmente en el derecho penal al consagrar reglas mínimas de humanidad y dignidad en el trato de los procesados y convicto⁵.

El derecho germánico que conforma la gran familia romano-germánica es, de hecho, una abstracción con elementos de varios lugares y pueblos que insertó elementos no romanos en las leyes nacionales. En la Península Ibérica, queda la duda de si los elementos germánicos del derecho peninsular son realmente alemanes o son locales, provenientes de una tradición ibérica⁶.

La costumbre también juega un papel importante en la familia romano-germánica. Los juristas se guían por las opiniones dominantes y por sus propias ideas preconcebidas sobre las costumbres de un lugar determinado. Para René David, la costumbre actúa como las condiciones de producción de la teoría marxista, las costumbres son la infraestructura del derecho⁷.

La norma jurídica en la familia romano-germánica se encuentra a medio camino entre la decisión del litigio concreto y los principios que lo informan. La norma debe dejar cierto margen de acción al juez y, cuando ciertas situaciones parecen repetirse, se intenta adaptar el hecho y la norma como forma de orientar a los ciudadanos sobre cómo proceder. La ley y el derecho no se confunden, aunque la ley ha logrado un gran protagonismo. Sin embargo, el derecho sólo se hallará con el cotejo de varios elementos y la actuación de los juristas.

René David⁸ señala dos tendencias legislativas dentro de la familia romano-germánica. Uno de ellos tiende a expresar las normas de la forma más inteligible posible para la población y el otro trata de utilizar el lenguaje técnico más preciso posible. La distinción entre tendencias es la misma que ya es común en antropología entre el lenguaje y los puntos de vista *emic* y *etic*.

En la coyuntura actual en la que se encuentran los Estados Democráticos de Derecho, la elaboración de leyes con lenguaje técnico y jurídico parece una insensatez. De hecho, esta situación se convierte en causa de una enorme inseguridad jurídica y probablemente de interpretaciones que subvertirán las razones por las que se creó la ley. La ley, al menos en los Estados Democráticos, es redactada y aprobada por representantes electos del pueblo y está destinada a la población en su conjunto. La ley, aunque normalmente es objeto de discusión por parte de los juristas, está destinada a toda la población y debe ser accesible a ella. Los ciudadanos necesitan entender la ley y saber cómo proceder.

La incompetencia, la lentitud y la influencia de intereses no legítimos en el proceso legislativo han mermado cada vez más la calidad de las normas emitidas por los parlamentos nacionales. La tendencia a partir de entonces es abrir la posibilidad y la necesidad de interpretaciones que muchas veces van en contra de las leyes para que efectivamente se atiendan los intereses de la población y no de ciertos grupos normalmente dominados por grandes inversionistas, aseguradoras, bancos y grandes constructoras.

La jurisprudencia pasa entonces a ejercer la actividad creadora de derecho, principalmente a través de los tribunales supremos, aunque siempre hay una natural propensión a enmascarar la actividad creadora bajo el telón de fondo de revelar la verdadera voluntad del legislador o el espíritu de la ley. No es casual que la interpretación de las leyes haya recibido cada vez más atención, más teorías y llamados a la imposición de límites, bajo pena de que la ley se pierda en la maraña interpretativa y quede sujeta, siempre, al casuismo y al subjetivismo. No en vano, una de las últimas escuelas consolidadas de la antropología es la hermenéutica/simbólica, también en el sentido de brindar interpretaciones válidas sobre costumbres y tradiciones, buscando formas en que el lector comprenda y pueda sustentar o criticar la interpretación que hace el autor.

El problema de la hermenéutica, en efecto, acerca el derecho a las demás ciencias humanas, colocando al jurista ante el problema de la interpretación de los textos

y símbolos del mundo de la cultura. La justificación racional y antropológica del derecho sólo procederá de una interpretación acorde con la razón humana. En este sentido, el derecho debe ser siempre estudiado y entendido desde la perspectiva del deber de ser y nunca sólo de lo enunciado. Aun así, es necesario ver el derecho desde una perspectiva histórica y evolutiva, rechazando la existencia de un derecho válido para siempre como algunos dogmas religiosos. El desarrollo del derecho normalmente sigue la evolución de otros aspectos culturales de un pueblo⁹.

El derecho siempre se ha dividido entre las leyes positivas de un pueblo en un momento dado y las condiciones sociales que crearon ese derecho, así como su legitimidad. En este sentido, Ihering tuvo el mérito de volcar la ciencia jurídica a la sociedad como una forma de privilegiar el comportamiento social y los fines del derecho¹⁰. El autor también fue uno de los que buscaba comprender la sociedad romana en su conjunto y no solo el derecho romano de forma aislada. Para él, el derecho romano era uno de los componentes que adquiriría coherencia en el marco de las costumbres e instituciones romanas y es esta coherencia la que debemos buscar al utilizar elementos del derecho romano actual¹¹. Este tipo de manera de ver el derecho provocó una innovación sin precedentes en la forma de aplicar el derecho, alejándose del formalismo y legalismo extremo para considerar la ponderación de cada caso con las complejidades que normalmente se presentan.

Una contradicción, desde entonces, estará siempre presente en el derecho y permitirá dos formas posibles de ver la práctica jurídica: una que entienda el derecho como un factor cultural inserto en la historia y la cultura de un pueblo como uno de sus elementos; la otra es la visión del derecho como una suma de significados extraídos de las normas existentes¹².

En contraste con tales teorías, una concepción positivista de la ley surgió en el trabajo de Hans Kelsen, quien abogó por una teoría de la ley positiva únicamente. Kelsen intentó escapar de la subjetividad y el carácter de ciencia humana del derecho al afirmar que el estudio y la aplicación del derecho ocurrirían solo sobre la base de las leyes existentes, sin crítica ni justificación. El autor pretendía otorgar al derecho el estatus de ciencia empírica y palpable, capaz de hacer frente a otras ciencias como la química o la física. La corriente teórica defendida por Kelsen se denominó teoría pura del derecho y, de hecho, era una teoría del derecho positivado¹³.

Para Norberto Bobbio, el derecho debe ser una ciencia que aproveche el carácter científico de las ciencias sociales y estudie las correlaciones entre los hechos sociales y las normas jurídicas. El derecho sería como una ciencia del comportamiento que estudia el cambio incesante de s adaptar las normas jurídicas a las nuevas realidades sociales. Esta sería la necesidad de las sociedades modernas abiertas y cambiantes frente a las sociedades estáticas y cerradas. El autor también se encarga de promover el choque entre el iusnaturalismo y el positivismo jurídico, choque que promueve otro de los encuentros o aproximaciones entre la antropología y el derecho. Bobbio define el iusnaturalismo como un conjunto de principios éticos y de primacía de

la razón que sirven de soporte y fundamento a la actividad legislativa. A su vez, el derecho positivo es aquel derecho expresado por la legislación vigente en una determinada nación. Para los positivistas¹⁴, lo que no se ha transformado en legislación no es un derecho y ni siquiera merece consideración. Para los jusnaturalistas, el derecho natural subyace y prevalece sobre el derecho positivo, pero no lo excluye de la esfera de la existencia¹⁵.

El choque entre ley natural y ley positiva es una de esas paradojas tan propias de la sociedad humana y también del choque clásico entre el relativismo cultural y el etnocentrismo. Aceptar las costumbres ajenas siempre es difícil cuando dichas costumbres implican prácticas que, para nosotros, incluyen principios inalienables como el derecho a la vida, a la existencia digna y a la no discriminación. Hablar del derecho a la vida podría ser una afirmación de derecho natural al presuponer que todo ser humano tiene derecho a disfrutar de su vida ya no ser privado de ella por otro ser humano. Sin embargo, este derecho se relativiza constantemente, según la situación que lo autorice (guerras y sentencias de muerte, por ejemplo) y generalmente con base en el derecho positivo.

Así, lo que buscamos es un derecho que inserte la legislación y su aplicación en el contexto del comportamiento social de los ciudadanos y no un derecho que encuentre su validez únicamente en el plano formal de las normas vigentes. La norma debe tener una justificación que emane de la realidad histórica, cultural, ética y social donde se encuentra vigente. El trabajo de interpretación del derecho debe tener en cuenta el conocimiento de las normas para llegar a su sentido, pero también una base antropológica que dé razón a las normas. El sentido de la norma debe emerger después de haber sido ocultado y este tipo de interpretación supera una pretensión de cientificidad absoluta de la dogmática jurídica¹⁶.

En las últimas décadas, muchos juristas han aceptado y cargado la teoría hermenéutica de Gadamer¹⁷ que la propone como una teoría del pensamiento en general y reduce las diferencias, incluso, entre las llamadas ciencias de la naturaleza y del espíritu. Esto sin renunciar a la condición siempre histórica y necesaria de la comprensión. La historia no añade nada a lo que sabemos, sino que es una condición previa para la comprensión. En lugar de proponer una visión hermenéutica que sea capaz de ponerse en el lugar del otro, se crean nuevos conceptos como el de fusión de horizontes. Este concepto de fusión de horizontes es la nueva función de las ciencias del espíritu, fusionar el horizonte del presente con el horizonte del pasado¹⁸.

El significado de un texto (y aquí añadimos el de cualquier símbolo legible/accesible a los sentidos) siempre desborda la primera comprensión que se tiene de él y vuelve en cada interpretación que se hace de él. La comprensión no es una actividad pasiva y reproductiva, sino activa y creativa. Para una correcta comprensión de cualquier texto, es necesario mediar los factores del tiempo y la tradición para posibilitar el correcto acceso a la realidad. De hecho, Gadamer propone que sólo a través de la distancia sería posible captar el sentido pleno de las cosas¹⁹. Esta

distancia puede manifestarse como distancia temporal o como extrañeza cultural, como sucede en la antropología. A partir de la distancia del observador, la observación adquiere plenitud.

La comprensión pasa por un momento circular en dos puntos distintos denominado momento adivinatorio donde tratamos de captar situaciones individuales en su singularidad y el momento comparativo donde partimos del conjunto general para comprender aspectos particulares. Para Gadamer, este círculo va desde la pre-comprensión que tenemos hasta la cosa que posibilita el contraste entre nuestra idea preconcebida y el objeto de interpretación. Por eso sería necesario abordar el texto con la mente abierta y propensa a comprender la opinión de los demás y otras posibilidades más allá de lo ya preconcebido. Sin embargo, como señala el autor, el prejuicio es inherente a la actividad interpretativa y hay ciertos aspectos de la pre-comprensión que son legítimos, en cuanto son compatibles con el intérprete y con su condición histórico-existencial²⁰. Tal situación es bastante similar a extrañar lo familiar y familiarizar a lo extraño de lo que habla DaMatta²¹ como un ejercicio necesario para la actividad antropológica.

Gadamer nos sugiere la idea de un diálogo interpretativo entre el intérprete y el texto. Hay una retroalimentación circular entre ellos y para eso el intérprete debe estar dispuesto a hacer preguntas y escuchar lo que dice el texto. Con cada nueva interpretación de una norma, ésta se actualiza y cobra nueva vida dentro de la perspectiva creativa de la interpretación. La tensión entre texto e intérprete es la situación ideal de comprensión que Gadamer definió como una dialéctica de familiaridad-extrañeza, tal como DaMatta la adaptó luego a la antropología²².

Sólo desde la actividad interpretativa sería posible encontrar el derecho. Hay que abolir la ya trasnochada intención de satisfacer la voluntad del legislador y tratar de reducir la distancia entre la generalidad de la ley y la especificidad de las situaciones concretas. Para Gadamer, un conocimiento científico tanto del derecho como de las ciencias de la naturaleza es inviable, el conocimiento del derecho es de tipo hermenéutico, más arte que técnica²³.

Habría una tradición hermenéutica del derecho que represente las expectativas de sentido impuestas por la tradición jurídica y evite una ruptura total con los sentidos del texto jurídico. La formación jurídica debe ser en el sentido de transmitir esta tradición hermenéutica. El conocimiento previo necesario para la proposición de investigaciones es el gran diferencial de ciencias como el derecho, inseparable de unos valores históricos y fines humanos²⁴.

De acuerdo con Gadamer deberíamos prestar más atención a la realidad cultural a la hora de interpretar. El lenguaje aparece como mediador del ser y es imposible sustraerse a una ontología del lenguaje al momento de reivindicar una ontología hermenéutica. El lenguaje es la condición de trascendencia de la hermenéutica y no se trata de descubrir significados ocultos en la norma, sino el significado y sentido para ese intérprete en esa condición histórico-existencial²⁵. Una aplicación de la ley

restringida a posibilidades objetivas y positivas, de hecho, lo que hace es sustraer la ley de la praxis de los ciudadanos y aislarla²⁶.

Para muchos autores, existe una crisis en la dogmática jurídica actual. El modelo de derecho heredado del Imperio Romano pretendía hacer frente a los conflictos interindividuales entre ciudadanos romanos de posibilidades muy similares. Tal crisis tendría dos factores fundamentales: el individualismo, al situar los problemas y derechos de las personas individuales y jurídicas con primacía en relación con los derechos de la comunidad; y el formalismo que lleva todas las discusiones al campo procesal, vaciando la discusión del fondo de las acciones. Lênio Streck aboga por un modelo sustancialista donde el poder judicial debe prevalecer la voluntad general implícita en el texto constitucional y en los principios considerados fundamentales en la cultura local y occidental²⁷.

En las constituciones de los estados de bienestar de la posguerra se insertaron varios principios entendidos como comunes y no negociables, al menos en la sociedad occidental moderna. Sin embargo, en Brasil, las diversas normas programáticas establecidas en la Constitución Federal no son cumplidas por los poderes de la República, lo que provoca que los afectados intenten hacer valer algunos derechos a través del Poder Judicial. En ese sentido, Lênio Streck señala el absurdo de la despedida arbitraria y sin justa causa, prohibida por la Constitución brasileña y hasta hoy ni reglamentada ni efectivamente aplicada²⁸.

Por ello, en la gran mayoría de los países occidentales, con tradición en el derecho romano-germánico, ya no se permite la destitución, de un solo funcionario o de varios, sin causa que lo justifique. En otras palabras, la Constitución brasileña, al igual que otros países, prohíbe el despido arbitrario o injustificado. El cerco está presente en el sistema brasileño desde hace más de un cuarto de siglo sin haber exigido un nivel mínimo de efectividad. De hecho, la baja multa/indemnización en caso de despido improcedente da la impresión de que está permitido, depositando unas migajas para el trabajador. Mutatis mutandis, sería como creer que se permite circular a exceso de velocidad, con sólo depositar una multa a favor del Estado.

El despido arbitrario, sin causa ajena a la discrecionalidad del empleador, o sin justa causa, fundamentada en una causa, pero no suficiente para sustentar el despido, ambos están prohibidos por la Constitución brasileña. Si la sanción impuesta es inexistente o no cumple mínimamente con los requisitos de una sanción hasta el punto de prohibir la práctica de conductas prohibidas, la norma carece de eficacia. Al fin y al cabo, esto es lo que ocurre en nuestro sistema, al punto que muchos creen que está permitido el despido sin justa causa, hecho que está arraigado incluso en el propio ideario de los trabajadores. Sumadas, estas circunstancias conducen a la increíble rotación de empleos brasileños y al fuerte gasto en subsidios para los desempleados²⁹.

El ejemplo citado por Lênio Streck es adecuado y demuestra cómo el Estado incumple las normas programáticas establecidas por todos como fundamentales. En

este sentido, esa pre-comprensión de la que habla Gadamer y que deben tener los juristas se da siempre desde el punto de vista del sujeto aislado. El giro lingüístico significa que el significado nunca se produce individualmente y para sí mismo, sino para la comunicación recíproca dentro de una tradición dada.

El autor adopta el nombre de sentido común teórico para designar este conjunto de saberes acumulados y comunidad de sentidos compartidos por los juristas como un paralenguaje que actúa más allá de los sentidos y significantes dominantes en la comunidad extrajurídica³⁰.

Esta existencia de una tradición de significados existente por y para los juristas provoca una separación real entre el mundo y el mundo jurídico. Recordemos que el derecho no está destinado sólo a los juristas, sino al conjunto de la población y como condición limitante del propio poder del Estado. Esta postura desvincula la actividad jurídica de los problemas reales en juego y facilita el trabajo jurídico al favorecer la aplicación de este sentido común teórico sin mayores reflexiones sobre el quehacer judicial y sobre la cuestión del mérito. Así, el inmenso abanico de posibilidades interpretativas de cada texto queda significativamente reducido al aspecto interpretativo «oficial» y «vinculante». La realidad deja de importar al mundo jurídico, que se ha perdido en el plano formalista-oficial³¹.

La interpretación, obviamente, representa un proceso creativo y no meramente reproductivo o de conjetura. Lo que rige una interpretación son las condiciones en que se llevó a cabo. La condición histórico-existencial del intérprete y sus intereses políticos y teóricos forman parte del proceso interpretativo³².

En este punto, vale la pena hacer un paréntesis para destacar otro de los puntos de encuentro entre el derecho y la antropología. Ya hemos tratado aquí con Geertz y su concepto de descripción densa como útil a la antropología para revelar varios aspectos que una descripción superficial podría no revelar. El ejemplo del guiño podría describirse simplemente como la contracción del tejido muscular o como una conspiración entre dos personas para engañar a una tercera. La diferencia en las conclusiones sobre el guiño radica precisamente en la calidad de la descripción que hace el observador/intérprete. Por tanto, el intérprete jurídico, al igual que el observador/intérprete antropológico, tiene la obligación de realizar una descripción densa y completa de los hechos que motivaron tal interpretación. El intérprete legal, especialmente los jueces, pero también otros profesionales en la materia, deben aclarar los detalles que llevaron a optar por tal o cual interpretación de la ley en ese caso concreto. Nótese que tales detalles no pueden limitarse a citar precedentes o corrientes doctrinales.

Aquí la antropología tiene mucho que enseñar en relación con el derecho. Imaginemos la interpretación de un antropólogo del famoso guiño diciendo que, en un determinado contexto, el guiño también es señal de una trama conspirativa porque eso es lo que dijo Geertz. Los antropólogos (y también la humanidad) han aprendido por las malas sobre la inmensa variabilidad del comportamiento humano. La

interpretación de un hecho (o una regla) que tuvo lugar en un caso puede incluso ser aplicable a otro similar, pero no siempre es así. El deseo de juzgar casos y responder a estadísticas es tan grande que provoca paradojas irreconciliables, como la paradoja de la similitud de hecho. En otras palabras, para adaptar un precedente anterior al caso concreto, los hechos son siempre muy similares, pero, para admitir un recurso basado en la divergencia jurisprudencial, los hechos nunca son suficientemente similares.

Defendemos, por tanto, que el observador/intérprete haga siempre una descripción densa y completa de las razones que sustentaron esa interpretación entre muchas posibles. Solo así el intérprete podrá estar sujeto al escrutinio de otros que podrán evaluar la razonabilidad de la interpretación en ese contexto y aceptarla o criticarla. La descripción densa también debe aplicarse al derecho.

Lênio Streck³³ también señala otra paradoja del derecho: - ¿Es el derecho más importante como instrumento de justicia o como elemento que organiza la convivencia social resolviendo problemas no necesariamente de manera justa? Para algunos autores, como Dworkin, el juez siempre da una buena respuesta al problema al resolverlo³⁴.

La comprensión de cualquier texto, según Gadamer, debe estar precedida por la predisposición a que el texto te diga algo. Esta comprensión se realizará siempre dentro de la tradición lingüística de la época y del autor con el intérprete proyectándola. Esta apertura a la opinión del otro (en este caso el autor del texto) pone al otro en relación con el intérprete y su condición histórico-existencial. Como es imposible ponerse en el lugar del otro, lo que predica Gadamer es la fusión de horizontes del autor y del intérprete³⁵.

También es necesario discutir la relación entre derecho y cultura. El hombre siempre ha buscado controlar los elementos de la naturaleza y predecir las relaciones entre los individuos. El *pseudocontrol* sobre los elementos naturales se realizaba a través de hechizos y encantamientos, como tan bien detalló Frazer en «La Rama Dorada»³⁶.

En los pueblos sin tradición jurídica de derecho positivo y sin Estado organizado como las naciones modernas también hubo formas del ejercicio de los derechos. En cuanto al derecho de propiedad sobre la tierra, por ejemplo, Gluckman³⁷ señala que cuando se dice que cierto grupo es dueño de la tierra, significa que todos los miembros de ese grupo pueden reclamar ciertos derechos sobre esa fracción de tierra. Los derechos de cada uno a la tierra pueden variar según el estado de ese miembro en particular.

Con respecto a los alimentos y los bienes muebles, Gluckman afirma que el derecho de propiedad era sólo relativo ya que sus parientes e incluso los extraños podían ejercer derechos sobre esos bienes muebles sin que el «dueño» pudiera oponerse. El autor ejemplifica con el instituto de «kufunda» entre los Lozi de África Central (ahora Zambia). Esta expresión se traducía como «hurto legal», que consistía en el derecho de cualquier familiar del difunto a apropiarse de los bienes del difunto.

Incluso cuando el Rey Lozi trató el compromiso de protección con la British South African Company, se afirmó que los «kufunda» no serían criminalizados ni sujetos a procesos judiciales. Por tanto, para Gluckman, el sistema de propiedad está íntimamente ligado al sistema de estatus de ese pueblo y no es posible comprender el primero sin estudiar el segundo³⁸.

Una de las consecuencias a las que llega el autor es que la propiedad, en ese contexto, nunca es absoluta, pues lo más importante es el papel que juega la propiedad en el contexto de las relaciones sociales. Los objetos materiales producidos por el hombre pueden ser utilizados como lazos de unión entre las personas que vinculan la cultura material y las relaciones. El autor utiliza como ejemplo una espada que pasa de padre a hijo simbolizando la continuidad hereditaria y la sucesión generacional a través de la entrega del objeto. Del mismo modo, los contratos obligan a las partes por más tiempo respecto de cosas por más tiempo, incluso para garantizar vicios ocultos o incluso hurtos cometidos por terceros³⁹.

Gluckman, como ya lo hemos hecho, señala que la afirmación del movimiento descrito por Maine «*from status to contract*» es una de las definiciones más acertadas y que habla de un movimiento crucial en la historia humana. Las personas intercambiaban bienes y servicios solo como miembros de la misma jerarquía política y grupo social de parentesco, y se confundían las relaciones de estatus y propiedad. En el caso de las instituciones, el cargo que ocupa la persona y el cargo que ejerce se consideran «entidades» distintas de la persona que lo ocupa. Así, hay una continuidad de las instituciones independientemente del individuo que se encuentre en ese momento ocupando determinados cargos⁴⁰.

Según Gluckman, incluso en las sociedades tradicionales, los sistemas políticos tienen dos estructuras comunes a todos los sistemas de esta naturaleza: un sistema administrativo y un sistema de competencia por el poder. El sistema administrativo es aquel donde se toman las decisiones y se imponen las obligaciones. Los puestos administrativos son los premios que se entregan al ganador del sistema de competencia de poder. En el caso de las sociedades tradicionales, los caciques no pueden ni deben legislar, sino que deben tomar decisiones administrativas en la regulación de la vida del grupo. La mayoría de las leyes aprobadas por los caciques africanos tras la llegada de los europeos tenían como objetivo hacer frente a los cambios introducidos por ellos⁴¹.

Para Gluckman, los antropólogos han descuidado increíblemente los detalles del proceso político/legislativo de las sociedades tradicionales, así como la motivación de los cambios legislativos y de políticas. Siempre está el problema de discutir el derecho de las sociedades tradicionales desde nuestros conceptos jurídicos sin una adecuada fusión de horizontes. Para Radcliffe-Brown⁴², por ejemplo, el derecho es el control social ejercido a través de la aplicación sistemática de la fuerza en una sociedad organizada, lo que podría sugerir que no hay derecho en sociedades que no cuentan con una organización política formal. Gluckman señaló que el fin de

la ley es dirigir y encauzar el uso de la fuerza y que la ley y la costumbre serían distintas precisamente porque la primera se impone y la segunda no. Esta tendencia a definir como derecho lo que imponen los tribunales puede haber traído dificultades al hablar de derecho en sociedades donde no existe una estructura organizada de tribunales⁴³. Malinowski, como veremos más adelante, presentará un concepto del derecho ligeramente diferente.

Gluckman⁴⁴ señala que, en inglés, sólo existe una palabra para designar law y law: law; a su vez, las lenguas latinas hacen una distinción entre jus y lex, sugiriendo ya, añadimos, que derecho y derecho no siempre van juntos. La costumbre juega un papel importante como fuente de derecho y, en las sociedades tradicionales, hay una hipertrofia de normas, aunque no exista una estructura judicial.

La ley de las sociedades tradicionales (y lo mismo se aplica hoy) sólo puede apreciarse desde una visión de toda la cultura de ese pueblo y en un marco comparativo con otras culturas⁴⁵. El derecho surge de un cúmulo de condiciones ambientales, psicológicas y socioeconómicas y, podría decirse que, donde tales condiciones son similares, el derecho también lo será⁴⁶.

En las sociedades tradicionales también existían mecanismos «auxiliares» para controlar y ajustar las conductas y opiniones colectivas. Las creencias místicas, la brujería y la voluntad de las deidades son formas de ajustar la conducta popular según sea necesario. La posibilidad de gestionar las presiones sociales también depende en gran medida del sentido de la justicia y del derecho presente en la comunidad⁴⁷. Este papel lo juegan actualmente la prensa y las redes sociales con una importancia inmensa.

Llegados a este punto, creemos que ha quedado claro que el derecho es sólo una parte de la cultura de un pueblo y derecho y derecho no siempre significan lo mismo, especialmente en países de tradición romano-germánica. El derecho de gentes fue creado para proteger el núcleo esencial de la cultura, aquellas infracciones que más sacuden el orden social. Asimismo, la ley es variable según las condiciones histórico-existenciales de cada sociedad. La idea de un derecho natural es verdaderamente contraria a la existencia de una inmensa variabilidad cultural presente en las comunidades humanas. Lo que se considerará conforme a derecho estará siempre en constante movimiento y evolución, según el momento por el que pase cada cultura. Un ejemplo es el derecho a la vida, entendido, al menos en la sociedad occidental, como un derecho indiscutible inherente a la especie. Este mismo derecho se relativiza en varias situaciones, como la declaración de guerra, donde se vuelve lícito matar a determinadas personas.

Malinowski, además de ser uno de los autores más importantes de las ciencias sociales del siglo XX, también fue uno de los que entendieron la importancia del ordenamiento jurídico en el estudio de las sociedades. En el transcurso de su obra, el autor modificó su propio concepto de derecho. En su trabajo sobre la familia australiana, Malinowski definió la ley como una norma social que tiene una sanción

social activa. Todavía en sus estudios australianos, Malinowski distinguió entre tres clases de normas: religiosas, consuetudinarias y legales. La sanción de cada uno de ellos también difiere con respecto al contenido. Las normas religiosas normalmente tienen una sanción sólo en el plano sobrenatural, mientras que las normas consuetudinarias tienen una sanción en forma de burla y desprecio social. Finalmente, las normas jurídicas tienen sanciones decididas por toda la comunidad y de observancia obligatoria⁴⁸. La sanción de la ley penal, por ejemplo, es para Malinowski el castigo provocado por la reacción airada de toda la comunidad⁴⁹.

Malinowski también definió la ley en su aspecto de reciprocidad. Es decir, señaló que el individuo cumpliría con la ley por esperar las recompensas que tal cumplimiento le reportaría. Este, para Malinowski, es uno de los aspectos funcionales del derecho, que para él era también una necesidad instrumental de la vida en sociedad⁵⁰.

En su obra posterior, Malinowski buscó aclarar el estudio del derecho a partir de su definición precisa en varios aspectos. Específicamente, el autor identificó cuatro significados diferentes de la ley. La primera de ellas es la ley del determinismo cultural en el mismo sentido que ley natural o ley de la ciencia. Las personas generalmente desconocen tales leyes, pero las siguen de forma innata. El segundo es el derecho como regla de conducta que abarca aspectos como el conocimiento, la tecnología, la cooperación y la vida en común. La sanción de este segundo tipo de leyes es automática por la propia existencia del sistema, es decir, el incumplimiento se vuelve improductivo y se afecta el convencionalismo. El tercer tipo de matiz del derecho es el que toca cuestiones como el orden y la conservación, la propiedad y las relaciones contractuales y también las formas y el derecho de las relaciones sexuales entre los particulares. El cuarto aspecto es la ley como mecanismo de retribución y restitución de la sociedad por una infracción cometida⁵¹.

Malinowski fue uno de los autores que más fácilmente reconoció la capacidad de la antropología para influir en el derecho y la jurisprudencia. Además, reconoció que el sistema legal formal es solo una parte de un sistema social y normativo mucho más amplio, y esta noción es fundamental en el campo de las ciencias sociales. Las pautas convencionales, las modas, la etiqueta, la costumbre y los preceptos morales también rigen las acciones humanas⁵². Entre estas normas se destacan también las que rigen el trabajo, muchas de ellas no escritas y sólo derivadas de la experiencia y la costumbre⁵³.

Malinowski recibe el acuerdo consciente o inconsciente de Hans Kelsen⁵⁴. Este último afirma que el miedo a la venganza en el plano sobrenatural es el principal factor de control social en las sociedades primitivas. Algunas sociedades primitivas incluso cuentan con algún tipo de instituciones y cargos especializados dedicados a la aplicación de la ley. Sin embargo, hay varias otras sociedades primitivas que no tienen tales instituciones y este factor no puede significar la ausencia de ley.

Conclusiones

La contribución más importante de Malinowski, por ejemplo, al estudio del derecho y la cultura fue reconocer que el derecho es solo una parte del sistema social y cultural y el formalismo exacerbado, especialmente cuando discrepa de la realidad social, pierde completamente su significado⁵⁵. Para Santos⁵⁶, lo que sugiere Malinowski es la existencia de reglas prácticas que no pueden integrar el plan religioso y son muy importantes para que su cumplimiento quede al gusto de los ciudadanos. Estas normas son las que integran el dominio del derecho en las sociedades primitivas.

Aun así, es importante enfatizar que el conocimiento del derecho, al menos del derecho de tradición romano-germánica, invariablemente comienza con el estudio del derecho romano. La historia del derecho formal comienza con el contacto con otra cultura, con otro pueblo y con una civilización de hace más de dos milenios. Puede ser que los estudiantes y profesores no se den cuenta, pero en el estudio del derecho romano y de los derechos de otros pueblos del pasado, está necesariamente el estudio de los aspectos culturales de esos pueblos para posibilitar la comprensión de las instituciones jurídicas. Es lo que hace Emiliano González⁵⁷, por ejemplo, al comentar aspectos de la naturalización y los derechos de los extranjeros en el llamado nuevo mundo, donde es necesario presentar y aplicar la conjunción de las realidades castellana y americana, aliada a los postulados del derecho canónico romano. para comprender tales aspectos.

Por otro lado, persiste la duda, más que duda, una confrontación de posiciones sobre la existencia del derecho en las sociedades primitivas, incluidas aquellas sin escritura. El debate oscila entre aquellos que buscan transportar una visión moderna y occidental del derecho a los pueblos primitivos a la conclusión de que, de hecho, no había un sistema legal. En la posición opuesta se encuentran quienes entienden el derecho, la cultura y la sociedad como un conjunto inseparable e interdependiente, por lo que el derecho también juega un papel estructural y simbólico en la sociedad. Incluso en las sociedades más simples, la ley sólo debe cumplir algunas funciones básicas, tales como: a) definir las relaciones entre los miembros de la sociedad; b) organizar las fuerzas del orden encargadas de ejercer la coerción física; c) resolver conflictos; d) mantenimiento de la adaptabilidad con la redefinición de las relaciones entre grupos e individuos⁵⁸.

Los propios estudios de Malinowski o Radcliffe-Brown se desarrollaron en un contexto colonial donde las administraciones locales inglesas debían lograr una simbiosis entre el derecho inglés (basado, obviamente, en la realidad y costumbres inglesas) y el derecho local⁵⁹. Para llevar a cabo tal tarea, sería necesario seleccionar qué costumbres locales podrían incorporarse a la legislación inglesa para su aplicación local. En algunos casos, como ya se mencionó, incluso si algunas costumbres estaban formalmente prohibidas, en la práctica no hubo sanciones judiciales debido a las costumbres prohibidas.

Existió durante mucho tiempo la idea, propagada principalmente por la teoría marxista, de que la ley es sólo un instrumento de dominación y sometimiento de la clase obrera. Sin embargo, el derecho, ya se sabe, puede ser un instrumento de resistencia a favor de los derechos y garantías fundamentales, así como una herramienta de transformación de la realidad. Aun así, ya no es posible estudiar ni pretender realizar la interpretación de normas, el análisis de constitucionalidad o la integración sistemática sin un amplio enfoque social, económico y político. El derecho contemporáneo se ha convertido en el lenguaje de traducción de los conflictos sociales⁶⁰ y para mejor traducir, necesita de la antropología.

Bibliografía

- Assis, Olney Queiroz e Kumpel, Vitor Frederico (2011). *Manual de Antropologia Jurídica*. Saraiva.
- Bobbio, Norberto (2011). *Giusnaturalismo e positivismo giuridico*. Laterza.
- Bonatto Barcellos, Antonio Augusto e Leal Da Silva, Elizabet (2016). A despedida coletiva no Brasil: uma análise da possível aplicação da experiência europeia. *in: Sturmer, Gilberto. (Coord.) Revista de Processo do Trabalho e Sindicalismo*, nº 7, Porto Alegre.
- Damatta, Roberto (2011). *Relativizando: uma introdução à antropologia social*. Rocco Digital.
- David, René (1968). *Los grandes sistemas jurídicos contemporáneos*. Aguilar.
- Frazer, James George (2011). *La rama dorada: Magia y Religión*. Fondo de Cultura Económica.
- Gadamer, Hans Georg (1996). *Verdad y método. Vol. I, Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Sígueme.
- González Díez, Emiliano (2003). De la naturalización y extranjería en Indias. *in: Antropología en Castilla y León e Iberoamérica, V: Emigración e integración cultural*. Espina Barrio, Ángel Baldomero (Ed.) Ediciones Universidad de Salamanca.
- Jhering, Rudolf Von (1978). *El fin en el derecho*. Heliasta.
- Jhering, Rudolf Von (1998). *El espíritu del derecho romano en las diversas fases de su desarrollo*. Comares.
- Kelsen, Hans (1949). *General Theory of Law and State*. Harvard University Press.
- Kelsen, Hans (2005). *Teoría Pura del Derecho*. Porrúa.
- Lask, Emil (1946). *Filosofía Jurídica*. Depalma.
- Malinowski, Bronislaw (1913). *The Family Among the Australian Aborigenes*. University of London Press.
- Malinowski, Bronislaw (1971). *Crimen y Costumbre en la sociedad salvaje*. Ariel.
- Osuna Fernández-Largo, Antonio (1992). *La hermenéutica jurídica de Hans Georg Gadamer*. Publicaciones Universidad de Valladolid.

-
- Reale, Miguel (2001). *Lições preliminares de direito*. Saraiva.
- Rodríguez, César (1997). *La decisión judicial: el debate Hart-Dworkin*. Universidad de los Andes.
- Santos, Boaventura de Sousa (2009). *Sociología jurídica crítica: para un nuevo sentido común en el derecho*. Trotta.
- Schapera, Isaac (1974). Malinowski y la teoría de la ley. in: *Hombre y Cultura: La obra de Bronislaw Malinowski*. Siglo XXI.
- Sierra, María Teresa e Chenaut, Victoria (2014). Los debates recientes y actuales en la antropología jurídica: las corrientes anglosajonas. in: *Antropología Jurídica: Perspectivas Socioculturales en el Estudio del Derecho*. KROTZ, Esteban. Anthropos,.
- Streck, Lênio Luiz (2000). *Hermenêutica jurídica e(m) crise: uma exploração hermenêutica da construção do direito*. Livraria do Advogado.

NOTAS

1. La Dr^a. Ana Lúcia Pastore ha utilizado la expresión «encuentros» en una de las clases del Máster en Estudios Brasileños da Universidad de Salamanca, Curso 14-15 y uno de sus sinónimos me ha parecido apropiado para designar los puntos de intersección entre Antropología y Derecho.
2. REALE, Miguel. *Lições preliminares de direito*. São Paulo: Saraiva, 2001.
3. DAVID, René. *Los grandes sistemas jurídicos contemporáneos*. Madrid: Aguilar, 1968. p. 8
4. DAVID, 1968.
5. DAVID, 1968.
6. DAVID, 1968.
7. DAVID, 1968.
8. DAVID, 1968.
9. OSUNA FERNÁNDEZ-LARGO, Antonio. *La hermenéutica jurídica de Hans Georg Gadamer*. Valladolid: Publicaciones Universidad de Valladolid, 1992.
10. JHERING, Rudolf Von. *El fin en el derecho*. Buenos Aires: Heliasta, 1978.
11. JHERING, Rudolf Von. *El espíritu del derecho romano en las diversas fases de su desarrollo*. Granada: Comares, 1998.
12. LASK, Emil. *Filosofía Jurídica*. Buenos Aires: Depalma, 1946.
13. Kelsen, Hans. *Teoría Pura del Derecho*. México: Porrúa, 2005.
14. No he querido referirme a «positivistas» o «iusnaturalistas» em concreto pero si utilizar la figura de lenguaje para demostrar la oposición de ideas.
15. BOBBIO, Norberto. *Giusnaturalismo e positivismo giuridico*. Lecce: Laterza, 2011
16. OSUNA FERNÁNDEZ-LARGO, 1992.
17. GADAMER, Hans Georg. *Verdad y método*. Vol. I, *Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca: Sígueme, 1996.

-
18. OSUNA FERNÁNDEZ-LARGO, 1992.
 19. GADAMER, 1996.
 20. GADAMER, 1996.
 21. DAMATTA, Roberto. *Relativizando: uma introdução à antropologia social*. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2011.
 22. GADAMER, 1996.
 23. GADAMER, 1996.
 24. OSUNA FERNÁNDEZ-LARGO, 1992.
 25. GADAMER, 1996.
 26. OSUNA FERNÁNDEZ-LARGO, 1992
 27. STRECK, 2000.
 28. STRECK, 2000.
 29. BONATTO BARCELLOS, Antonio Augusto e LEAL DA SILVA, Elizabet. A despedida coletiva no Brasil: uma análise da possível aplicação da experiência europeia. in: STURMER, Gilberto. (Coord.) *Revista de Processo do Trabalho e Sindicalismo*, nº 7, Porto Alegre, 2016.
 30. STRECK, 2000.
 31. STRECK, 2000.
 32. STRECK, 2000.
 33. STRECK, 2000.
 34. RODRÍGUEZ, CÉSAR. *La decisión judicial: el debate Hart-Dworkin*. Santafé de Bogotá: Universidad de los Andes, 1997.
 35. GADAMER, 1996.
 36. FRAZER, James George. *La rama dorada: Magia y Religión*. México, D.F.: Fondo de Cultura Economica, 2011.
 37. GLUCKMAN, 1978.
 38. GLUCKMAN, 1978.
 39. GLUCKMAN, 1978.
 40. GLUCKMAN, 1978.
 41. GLUCKMAN, 1978.
 42. RADCLIFFE-BROWN, 1974.
 43. GLUCKMAN, 1978.
 44. GLUCKMAN, 1978.
 45. ASSIS, Olney Queiroz e KUMPEL, Vitor Frederico. *Manual de Antropologia Jurídica*. São Paulo: Saraiva, 2011.
 46. GLUCKMAN, 1978.
 47. GLUCKMAN, 1978.
 48. MALINOWSKI, Bronislaw. *The Family Among the Australian Aborigenes*. Londres: University of London Press, 1913.
 49. MALINOWSKI, Bronislaw. *Crimen y Costumbre en la sociedad salvaje*. Barcelona: Ariel, 1971
 50. SCHAPER, ISAAC. *Malinowski y la teoría de la ley*. in: *Hombre y Cultura: La obra de Bronislaw Malinowski*. Madrid: Siglo XXI, 1974.
 51. SCHAPER, 1974
 52. SCHAPER, 1974

-
53. MALINOWSKI, 1971.
 54. KELSEN, Hans. *General Theory of Law and State*. Cambridge: Harvard University Press, 1949.
 55. SCHAPERLA, 1974.
 56. SANTOS, Boaventura de Sousa. *Sociología jurídica crítica: para un nuevo sentido común en el derecho*. Madrid: Trotta, 2009.
 57. GONZÁLEZ DÍEZ, Emiliano. De la naturalización y extranjería en Indias. in: *Antropología en Castilla y León e Iberoamérica, V: Emigración e integración cultural*. ESPINA BARRIO, Ángel Baldomero (Ed.) Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2003.
 58. SIERRA, María Teresa e CHENAUT, Victoria. Los debates recientes y actuales en la antropología jurídica: las corrientes anglosajonas. in: *Antropología Jurídica: Perspectivas Socio-culturales en el Estudio del Derecho*. KROTZ, Esteban. Barcelona: Anthropos, 2014.
 59. SIERRA e CHENAUT, 2014.
 60. SIERRA e CHENAUT, 2014.

Una mirada etnohistórica hacia la actuación flamenca «tradicional»: peñas, estéticas y globalización

**An ethnohistorical look at «traditional» flamenco
performance: sociability, aesthetics, globalization**

Vivien Caubel

École des Hautes Études en Sciences Sociales, París

Resumen

Ese artículo pone de relieve, en una primera parte, cómo las evoluciones escenográficas y estéticas que experimentó la actuación flamenca a medida que se incorporaba a la industria del espectáculo española e internacional apuntalaron la estructuración de un movimiento popular e intelectual para salvaguardar los cantos flamencos antiguos. Muestro después cómo las acciones cruzadas de intelectuales, artistas y aficionados contribuyeron al proceso de invención del flamenco «tradicional», así como al desarrollo de una concepción íntima, participativa y no espectacular de la actuación. Concepciones que se sitúan igualmente en las fronteras de los ámbitos familiar y profesional, que las peñas flamencas se apropian y transmiten. A continuación, basándose en un estudio etnográfico dedicado a la escena flamenca de Cádiz, la segunda parte pone de relieve cómo las formas de interacción social específicas del mundo de las peñas y sus concepciones estéticas e intimistas del espectáculo se adaptan a las consecuencias locales de la internacionalización del flamenco.

Palabras clave: Flamenco, peñas, actuación, estética, globalización, Cádiz.

Abstract

This article highlights, in a first part, how the scenographic and aesthetic evolutions that flamenco performance underwent as it was incorporated into the Spanish and international entertainment industry, underpinned the structuring of a popular and intellectual movement to safeguard the old flamenco songs. I then show how the intersecting actions of intellectuals, artists and aficionados contributed to the process of invention of «traditional» flamenco, as well as to the development of an intimate, participatory and non-spectacular conception of performance. Conceptions that are also situated at the frontiers of the

family and professional spheres, which the flamenco peñas appropriate and transmit. Then, based on an ethnographic study dedicated to the flamenco scene in Cádiz, the second part highlights how the forms of social interaction specific to the world of the peñas and their aesthetic and intimate conceptions of performance adapt to the local consequences of the internationalisation of flamenco.

Keywords: Flamenco, peñas, performance, aesthetics, globalisation, Cádiz.

Al igual que otros etnógrafos del arte flamenco, fue en calidad de aprendiz de músico (baile, guitarra) y miembro anónimo del público que me sumergí en los mundos flamencos de Andalucía para llevar a cabo mi investigación. Desde mis primeros pasos sobre el terreno, me fascinó la intensidad de los espectáculos, la expresividad del público y la aparente familiaridad que reina en locales de pequeño formato como las peñas flamencas. Durante mis regulares y repetidas visitas (2018-2023) a varias peñas de Cádiz y pueblos de alrededor, tomando conciencia de las sutiles reglas que rigen la ejecución de la actuación y las diversas funciones sociales que asumen las peñas flamencas en el mundo flamenco local, me planteé investigar sobre esos temas desde una perspectiva tanto etnográfica como histórica.

Desde su aparición a finales del siglo XIX, el espectáculo flamenco ha sido objeto de apasionados escritos por parte de viajeros, poetas, intelectuales y flamenólogos. Sin embargo, el tema no ha tenido el mismo éxito en el mundo académico. Los estudios de ciencias sociales se han limitado durante mucho tiempo a los aspectos históricos y musicológicos del género. En cuanto a la investigación etnográfica sobre el espectáculo flamenco y sus funciones sociales, las detalladas descripciones de interacciones y contextos de varios investigadores franceses y españoles, ya sea en las peñas flamencas o en lugares públicos de reunión y actuaciones [Cruces, 2002, Brenel, 2004, González Martín, 2008, Guigère, 2010] o en el seno de círculos familiares gitanos [Pasqualino, 2008], enriquecen mis propias observaciones y análisis.

La primera parte pone de relieve cómo las evoluciones escenográficas y estéticas que experimentó la actuación flamenca a medida que se incorporaba a la industria del espectáculo española e internacional apuntalaron la estructuración de un movimiento popular e intelectual para salvaguardar los cantos flamencos antiguos. Muestra después cómo las acciones cruzadas de intelectuales, artistas y aficionados contribuyeron al proceso de invención del flamenco «tradicional», así como al desarrollo de una concepción íntima, participativa y no espectacular de la actuación. Concepciones que se sitúan igualmente en las fronteras de los ámbitos familiar y profesional, que las peñas flamencas se apropian y transmiten. A continuación, basándose en un estudio etnográfico dedicado a la escena flamenca de Cádiz, la segunda parte pone de relieve las formas de interacción social específicas del mundo de las peñas y sus concepciones estéticas e intimistas del espectáculo que se adaptan a las consecuencias locales de la internacionalización del flamenco.

1. La invención de la actuación flamenca «tradicional» (1880-1970)

a. De la intimidad a la escena

Uno de los primeros estudios historiográficos que relacionan los estilos musicales interpretados en la intimidad de las familias gitanas andaluzas y el repertorio musical de los primeros espectáculos públicos conocidos como flamenco procede del escritor y folclorista Serafín Estébanez Calderón (1799-1867). Conocido en el mundo artístico de su época por su talento como cantaor y tocaor¹, registró los detalles de sus experiencias y observaciones en fiestas privadas en su famosa colección de crónicas titulada *escenas andaluzas*². Algunas de estas escenas revelan el escenario y el ambiente de estas reuniones y nos permiten vislumbrar la naturaleza de las relaciones que tienen lugar. En una de sus crónicas, el autor acude a Triana, un popular barrio gitano de Sevilla, para asistir a una fiesta que se celebra en medio de un encantador patio andaluz, con su fértil vegetación y el aroma primaveral de naranjos y limoneros. A su llegada por la tarde:

El concurso se animaba, se enardecía, tocaba en el delirio. Una recogía la pandereta, y volviéndola y revolviéndola entre los dedos, animaba el compás diestra y donosamente. Aquél con las palmas sostenía la medida, y, según costumbre, ganábase, para después del baile, con el tocador, un abrazo de la bailadora. Todos aplaudían, todos deliraban. ¡Orza! ¡Orza! —decía el uno— ¡de este lado, bergantín empaverado!; de otra, queriendo llevar el movimiento picante, en una actitud de desenfado: ¡Zas, puñalada; rechiquetita, pero bien dada! De una parte exclamaban, pidiendo nuevas mudanzas: ¡Máteme vuesamerced la curiana! ¡Hágame vuesamerced el bien parado!; de otra, queriendo llevar el baile a la última raya del desenfado: ¡Eche vuesamerced más ajo al pique! ¡movimientos y más movimientos!... ¡Quién podrá explicar ni describir, ni el fuego, ni el placer, ni la locura, así como tampoco reproducir las sales y chistes que en semejantes fiestas y zambras rebosan por todas partes, y se derraman a manos llenas y perdidamente!³

En los espectáculos actuales de pequeño formato, las palmas de los artistas y del público siguen proporcionando el aspecto rítmico de la actuación, mientras que el uso de la pandereta es raro y se limita a los villancicos⁴. Los tipos de instrumentos también han cambiado, con la guitarra y a veces el bajo eléctrico sustituyendo a la vihuela y los bandolines de la época. Sin embargo, la atmósfera y los modos de interacción descritos parecen ser bastante similares.

En el plano histórico, Estébanez Calderón describe el fértil ambiente cultural de Sevilla en el que se desarrolla lentamente el flamenco, a través del encuentro del arte popular andaluz con el ambiente artístico de los gitanos⁵. La historia del flamenco comenzó a mediados del siglo XIX, cuando sus artistas se profesionalizaron. Sus

inicios se encuentran en varias academias de baile de Sevilla, donde la moda de los estilos andaluces y gitanos prima sobre los nacionales. Además de la enseñanza, estas academias a menudo se convertían en salas de espectáculos y ofrecían actuaciones de cante y danza. A finales de la década de 1860, el flamenco se había convertido en un género de baile plenamente consolidado que encontró un nuevo público en los teatros⁶. El cante flamenco, en cambio, se popularizó más tarde, cuando conquistó el escenario de los cafés cantantes.

La introducción del género flamenco en estos cafés se debió a la persistencia de algunos aficionados apasionados, encabezados por el famoso cantaor Silverio Franconetti (1823-1889). Su trayectoria artística le convierte en una figura clave en la historia del flamenco profesional. Como artista, contribuyó a la difusión de los cantes gitanos de la Baja Andalucía en la escena pública española e internacional. Además de popularizar estos cantes, S. Franconetti participó en su recreación, suavizando los estilos más duros como las *seguiriyas* gitanas e inspirándose en esta musicalidad para recrear algunos estilos populares. También dirigió varios establecimientos antes de crear el primer local dedicado exclusivamente al flamenco, *El café de Silverio* (1881), donde actuaron la mayoría de las estrellas del flamenco de la época. Los recientes trabajos de G. Steingress han convertido la figura de S. Franconetti en uno de los impulsores del proceso de «hibridación transcultural» en la música popular del siglo XIX que fue necesario para la formación del flamenco⁷. Su iniciativa tuvo eco e inspiró la apertura de multitud de otros cafés cantantes en Andalucía y en las principales ciudades de España. La situación económica y la reputación de los artistas mejoraron y el género flamenco fue creando un público de aficionados apasionados.

A finales del siglo XIX, el joven mundo del arte flamenco se expande y consolida. Sin embargo, los claros cambios estéticos que ello implicaba y la dimensión espectacular y lucrativa de los cafés no eran del gusto de todos. Para Antonio Álvarez Machado (1848-1893), escritor y autor del primer ensayo folclórico que recogió y recopiló⁸ las letras de los cantes flamencos de su época, la incorporación de este arte popular al mundo del espectáculo ponía en peligro su autenticidad. En el prólogo de este libro, escribe: «Los cafés (cantantes) acabarán por completo con el cante gitano en un futuro próximo, a pesar de los gigantescos esfuerzos del cantador de Sevilla por sacarlo de la esfera oscura en la que vivía y de la que nunca debería haber salido si quería seguir siendo puro y auténtico»⁹. Estas declaraciones, publicadas en 1881, inauguraron el inicio de un movimiento intelectual y artístico para defender la autenticidad del arte flamenco. Como explica Corinne Frayssinet, la profesionalización de los artistas flamencos determina la coexistencia de dos prácticas musicales diferentes, una íntima y otra pública¹⁰. Por mi parte, propongo la idea de que las críticas de A. Machado abren el camino a una tercera concepción de la actuación flamenca, que se sitúa en las fronteras de lo íntimo y lo público. El ideal de este espectáculo se elabora a través de una línea de portavoces y defensores que sitúan la autenticidad del flamenco en el entre-sí de reuniones de aficionados apasionados y los antiguos

cantes populares, previstos como base de una supuesta identidad andaluza. Es en los escritos de A. Machado donde podemos leer el primer esbozo de la auténtica actuación flamenca:

En la taberna, en las reuniones familiares o de amigos, donde cantaba El Fillo y donde antes de él cantaron El tío Luis el de la Juliana, El tío Luis el Cautivo y otros no menos famosos, los cantantes eran los verdaderos reyes, los que siempre eran bien tratados y, aunque a veces se les pagaba, se les escuchaba con religioso silencio, ¡ay del que se atreviera a interrumpirles! En los cafés, en cambio, el público se impone, es el verdadero rey [...] un público formado por una infinidad de individuos que, por los dos reales de su café o de su copa, se creen con perfecto derecho a aplaudir o silbar, según su estado de ánimo¹¹.

A pesar de sus reticencias, A. Machado frecuentaba regularmente los cafés cantantes, como espectador pero también formando parte de reuniones de aficionados. Estas primeras tertulias, que tuvieron lugar en Sevilla en *El café de Silverio*, estaban destinadas al estudio y la escucha de los artistas flamencos en un espacio pequeño y acogedor donde se reunieron varios miembros de la sociedad El Folk-Lore Andaluza¹², a la que pertenecía A. Machado. Por lo tanto, el problema son las grandes salas anónimas de los cafés cantantes y los malos modales de un público masivo, heterogéneo y profano.

En este sentido, la multitud de detalles «etnohistóricos» registrados por el artista Fernando el de Triana (1867-1940) podrían haber disipado sus temores. Publicado en 1935, su libro¹³ está compuesto por retratos, anécdotas, escenas y comentarios apasionados que revelan la dinámica del mundo del arte flamenco de la época de los cafés cantantes. Por un lado, vemos los retos de la vida como artista, incluyendo las carreras y la importancia de la reputación, la cantidad de honorarios, las giras en tren, etc. Del lado del público, el autor habla de sus admiradores incondicionales¹⁴, grandes amateurs del cante¹⁵ y verdaderas bandas de aficionados de todas las clases sociales¹⁶. También menciona las sesiones de comentarios entre aficionados durante los intermedios y después de los espectáculos, y sus descripciones de las actitudes y reacciones del público durante los espectáculos muestran a la gente con espasmos, sudando o llorando. Muchas de las escenas descritas sugieren que la calidad del silencio es crucial. Es a la vez una de las condiciones de la buena escucha y la medida por la que se juzga el talento de un cantaor: «¡Las olas callaron y Trini cantó! Es decir, no era cantar, era hacer llorar a más de veinte hombres que escuchaban en un silencio religioso»¹⁷. Aunque esta riqueza de detalles permite hacerse una idea del ambiente y las relaciones sociales en los cafés, la ambición de Fernando El de Triana era otra:

Mi tema no es más que tratar de que reaparezcan los cantes antiguos, sin que por eso quiera yo decir que deben desaparecer los cantes modernos, entre los cuales

hay algo bueno; por lo tanto, no soy un historiador más: soy un modesto ex artista de ese género que hoy parece que quiere renacer, pero que por desgracia no sale del reducido marco a que lo han condenado los modernos profesionales¹⁸.

Para entender sus declaraciones, hay que tener en cuenta que las escenas relatadas describen la gran época de los cafés cantantes, pero que en el momento de la publicación de su libro y de la redacción del prólogo, en 1935, los estilos de los cantes flamencos que eran populares en aquella época habían sido reelaborados para adaptarse y agradar al gran público. Fernando el de Triana, que asistía a la transición del arte flamenco de los cafés a los teatros, consideraba que los cantes modernos eran insípidos y suaves, y que sus intérpretes eran artistas sin creatividad ni verdadera sensibilidad. Prefería la dedicación del guitarrista acompañante a la de los solistas virtuosos y, en general, rechazaba los valores superficiales que transmitía el mundo del espectáculo. A principios del siglo XX, los cafés cantantes fueron víctimas de su mala reputación, el alcohol, la prostitución y los numerosos delitos denunciados en la prensa fueron empañando la imagen de estos lugares de ocio y llevaron a su desaparición hacia 1920¹⁹. Además, los escenarios de los teatros se adaptaron mejor a la configuración de los nuevos espectáculos de danza y las compañías se fueron adaptando a las expectativas de un público en espera de ligereza y virtuosismo. Este acercamiento abrió el camino para la creación de grandes obras teatrales y ballets flamencos. El cante hizo su primera aparición en el teatro con el famoso Antonio Chacón (1869-1929) y acompañó la representación de grandes espectáculos con orquestas que revolucionaron la estética y la musicalidad del flamenco en los cafés cantantes.

b. La modelización de la actuación flamenca «tradicional» (1920-1970)

Del mismo modo que Antonio Machado participó en las tertulias flamencas de finales del siglo XIX para estudiar y escuchar cantes antiguos, a principios de los años 1920 se formó en Granada un círculo de aficionados con las mismas prerrogativas. Estas reuniones, celebradas en la taberna El Polinario congregaron a diversos artistas e intelectuales, entre ellos el compositor gaditano Manuel de Falla, los guitarristas Andrés Segovia y Ángel Barrios, el pintor Ángeles Ortiz y el poeta Federico García Lorca. En estas reuniones de aficionados los temas más discutidos eran la vida de famosos cantaores como Silverio Franconetti, Enrique el Mellizo, La Serrana, El Perote, La Bizca, etc., el origen del Cante Jondo²⁰ y los tipos de cantes que legítimamente conformarían este auténtico repertorio: siguiரியas gitanas, serranas, polos, cañas, soleares, martinetes, carceleras, tonas, livianas, etc. También escuchaban las voces de los cantaores como Pastora Pavón, Manuel Torres, el Niño de Jerez, etc., en gruesos y frágiles discos de pizarra. Para finalizar estas tertulias, Manuel Jofré «el Niño de Baza», o Antonio Barrios «El Polinario», padre del músico Ángel Barrios,

tocaron algunas piezas de guitarra para los asistentes²¹. Al parecer, al igual que en los cafés-cantantes, el ambiente de las reuniones del Polinario tenía algo de religioso. José Antonio González Alcantud y Manuel Lorente Rivas señalan que «El medio tabernario, como el del Polinario, tenía algo de religioso como en todas las tabernas. A ello hay que añadir que el propio flamenco se enmarcaba en una suerte de pathos «religioso», que enlazaba con el catolicismo ambiental pero también con el fondo pagano de las culturas sureñas», y añaden que «[...] los portadores de esta comunión mística tabernaria se iban muriendo»²². Entre los numerosos asistentes a las tertulias del Polinario, varios de ellos, como F. García Lorca, Manuel de Falla y Miguel Cerón, compartieron sus inquietudes sobre la evolución estética de los espectáculos flamencos de acuerdo con la cultura del espectáculo que entonces se abría camino en los cafés cantantes y los teatros. Conscientes también de la desaparición del cante entre las clases populares, que consideraban una de las esencias de la cultura andaluza, estos artistas e intelectuales tomaron la iniciativa de organizar el primer Concurso Nacional de Cante Jondo los días 13 y 14 de junio del 1922.

Sin entrar en los detalles de los preparativos ni del desarrollo de este concurso²³, cabe señalar que el evento constituye tanto un punto de inflexión en la historia del flamenco como una etapa importante en el proceso de definición de una estética flamenca clásica o tradicional. Las condiciones de participación en el concurso de 1922 definidas por los organizadores revelan sus concepciones de lo que es y debe ser el flamenco «jondo», y también muestran la distancia entre la visión populista de la burguesía artística granadina y el estado real de salud de los «cantes de las orígenes»²⁴. Los artistas profesionales fueron excluidos del concurso, los aficionados debían ser capaces de interpretar una serie de cantes antiguos, muchos de ellos olvidados, y eran obligados a competir sentados. Estos criterios de participación representan, después de los escritos de A. Machado, el segundo movimiento para fijar los cánones estéticos e iconográficos (tipo de cante legítimo, artistas canónicos, origen social, escenografía) del «auténtico» flamenco. La iniciativa no tuvo el éxito esperado y no se renovó al año siguiente, pero cumplió su misión principal de rehabilitar el arte popular del cante entre aficionados, artistas e intelectuales de varias regiones de Andalucía. Paradójicamente, el otro efecto positivo ha sido subir la moral de los profesionales del género y darles una mayor audiencia²⁵. Sin embargo, el cante jondo conservará durante mucho tiempo su condición de subcultura musical vulgar y depreciada, mientras que los espectáculos de «cante flamenco» y «ópera flamenca» contribuyen a la difusión masiva de un flamenco que combina orquestación y teatralidad.

Después de la Guerra Civil²⁶ (1936-1938) y durante los primeros años de la dictadura franquista, la ópera flamenca, las compañías de baile flamenco y los espectáculos de variedades simulaban la ligereza y la alegría de vivir que tanto faltaban. La crisis general de la posguerra disminuyó el ámbito de los artistas, privó a los aficionados de encuentros y espectáculos, y aceleró la desaparición de los

cantes jondos, que Antonio Machado, Fernando el de Triana y los organizadores del concurso de Granada de 1922 habían percibido como la esencia cultural del pueblo andaluz.

Fue la acción combinada de aficionados comprometidos, flamencólogos y artistas famosos la que contribuyó a la invención de una «tradición» del género. Entre los años 1950 y 1970, varios acontecimientos acompañaron el resurgimiento del flamenco y apoyaron esta renovación estética. En primer lugar, Perico el del Lunar, un guitarrista profesional famoso, recibió el encargo de una compañía discográfica francesa de reunir a un puñado de viejos cantaores aficionados con voces atípicas, para grabar la primera antología flamenca compuesta por treinta y tres estilos de cante diferentes. La antología recibió el premio de la Academia Francesa de la Grabación en 1955. Ese mismo año, la publicación del libro *Flamencología* de Anselmo González Climent marcó el inicio de los ensayos seudocientíficos sobre el flamenco²⁷. Dedicado al mundo de los toros y del flamenco, este libro aborda los orígenes de estas prácticas, su función social en la cultura andaluza, los principales estilos de cante, la ejecución de la actuación, etc. Este libro que tuvo un importante éxito en muchos círculos de aficionados de la época, entusiasmó especialmente al poeta e historiador Ricardo Molina (1916-1968). Durante sus incursiones en el mundo del cante, conoció al cantaor gitano Antonio Cruz García, conocido como Antonio Mairena (1909-1983), con quien emprendió varios proyectos, entre ellos la creación de un concurso de cante al estilo del organizado en Granada en 1922 por Manuel de Falla y sus compañeros²⁸. El Primer Concurso Nacional de Cante Jondo de Córdoba, convocado en 1956, marcó el inicio de la creación de concursos y festivales de cante en muchos pueblos de Andalucía.

La revalorización de los cantes antiguos y populares, y la elaboración decisiva de un modelo estético «tradicional», fueron determinadas por el encuentro entre Antonio Mairena y Ricardo Molina. La publicación de su libro *Mundo y formas del cante flamenco*²⁹ en 1963 tuvo un éxito considerable en los círculos artísticos e intelectuales. Este éxito se explica en particular por la personalidad carismática y la reputación de Antonio Mairena como un cantaor extraordinario. Agustín Gómez Pérez explica así el papel decisivo y la influencia de este artista en el mundo del flamenco de su tiempo: «Mairena pulió el cante, lo explicó, lo desmenuzó, lo hizo accesible al oído del aficionado medio y lo hizo fácil de interpretar, dio vida, en definitiva, a legiones de seguidores que ganaron prestigio entre (otros) aficionados sólo por seguir a Mairena, éste es el secreto de la gran extensión del mairenismo, ésta es la importancia del maestro»³⁰. Este autor señala también, a partir del análisis de las confesiones del cantaor³¹, que éste se sintió muy pronto un sacerdote con una misión que cumplir³², la de ser la voz del pueblo gitano andaluz y la de defender el papel central de su comunidad en la creación del flamenco. El hecho de que Mairena conciba el arte flamenco como una especie de religión capaz de unir a su pueblo³³ ayuda a entender por qué en *Mundo y formas del cante flamenco*, él y Ricardo Molina defienden una

errónea interpretación histórica de los orígenes del cante, que defiende la ascendencia puramente gitana del flamenco.

La concepción de los autores sobre la autenticidad del arte flamenco les lleva a una jerarquía cualitativa entre los cantes flamencos de supuesto origen gitano y los cantes folclorizados de los payos (no gitanos). De esta concepción anacrónica surge una clasificación histórica y musicológica: los cantes chicos se atribuyen a los payos, y los cantes grandes a los gitanos. Su esfuerzo por normalizar el auténtico flamenco se refleja también en un modelo ideal-tipo de la actuación flamenca. La taberna andaluza es, según ellos, el escenario natural para el cante, ya que asegura la intimidad de los participantes y limita su número³⁴. El ambiente y el comportamiento del público durante la representación también fueron objeto de detalladas prescripciones:

El auditorio natural se compone de pocos: 6 a 20 personas, estas entendidas y apasionadas por el cante. Solo así el cantaor está a gusto. Solo así el cante puede florecer libremente. El pequeño grupo de aficionados es ungido de gracia. No es una reunión como cualquiera, sino una breve sociedad jovial, fraternal, ponderada, en la que todo cuanto se hace o dice tiene infalible e instintivamente a un fin supremo: hacer brotar de su seno fervoroso el cante; crear un clima de amistad, de pasión, de intimidad, y todo ello con un tacto exquisito y un profundo respecto al cantaor, que se acata como a sumo sacerdote de su arte³⁵.

Los autores han definido detalladamente el comportamiento de los miembros del público y las formas de interacción social legítima entre los intérpretes y el público:

El jaleo – El «jaleo» consiste en una serie de gritos instintivos (¡je!) espontáneos, locuciones admirativas e interjecciones, casi siempre las mismas, que se prodigan en el curso de la fiesta, pero que, sin embargo, no deben interrumpir, sino aprovechar ciertas pausas y sutiles coyunturas. El jaleamiento es aplauso, puerta de escape a la emoción y estímulo del cantaor. Sus formas usuales son : ¡Ezo! ; ¡Ezo e! ; ¡Arsa! ; ¡Olé!

Las palmas que cumplen una función musical rítmica, creando a ciertos cantes, como las bulerías, por ejemplo, un fondo imprescindible. Las palmas animan y excitan al cantaor. Son pocos los que saben batirlas correctamente. Su técnica es complicada. Las hay sencillas, dobles, contrarias, sonoras, sordas...³⁶

Hay que señalar que esta «modelización ideal» de las condiciones de ejecución de la actuación flamenca tradicional no es un planteamiento aislado, ya que al mismo tiempo otros flamencólogos han propuesto su propio ideal-tipo, especialmente A. González Climent³⁷ y F. Quiñones Chozas³⁸. Además, una lectura atenta de la

obra de Molina y Mairena revela que las concepciones de los autores se desarrollan a través de un diálogo con los escritos de los principales ideólogos de la tradición flamenca que les han sucedido. Las escenas descritas por Serafín Estébanez Calderón³⁹, el sesgo anti-espectacular y gitano de Antonio Machado⁴⁰ y las publicaciones de Fernando el de Triana, Blas Infante, etc., alimentan el imaginario nostálgico de los autores y sus escritos. Sin embargo, analizan de forma crítica las concepciones históricas y musicológicas del flamenco de los organizadores del concurso de 1922, especialmente las de F. García Lorca y Manuel de Falla⁴¹. Así, el tipo ideal mencionado cristaliza, en varios aspectos, las concepciones de una larga línea de intelectuales y artistas defensores de un flamenco centrado en la figura del cantaor, la afición y la intimidad, y hermético al mundo del espectáculo.

Si la tesis gitanista de Mairena y Molina y la idea de pureza⁴² que se desprende de ella es discutible y sigue siendo discutida hoy en día, su ideal del auténtico espectáculo flamenco tuvo sin embargo un eco considerable entre los aficionados y el mundo académico e intelectual de su época. Así como entre algunos pequeños círculos de aficionados que comenzaron a formarse a partir de mediados del siglo XX.

c. Las peñas: guardianas de la tradición neoclásica (1950-1990)

En el contexto de la pobreza generalizada de la posguerra, la dictadura franquista y el intenso éxodo rural, los círculos de aficionados al flamenco resurgieron en los suburbios y centros urbanos en torno a la década de 1950, contribuyendo a la creación de nuevos vínculos sociales, así como a la defensa de la conservación de los antiguos cantes flamencos⁴³. Estos grupos de aficionados, que se organizaron en peñas o clubes flamencos a partir de los años 1970, tenían en común un aspecto social e íntimo que los distinguía de los otros espacios de promoción del flamenco que florecieron entre los años 1950 y 1960. En otras palabras: «la filosofía natural de una peña flamenca reside en la intimidad de los grupos que se reúnen voluntaria y desinteresadamente en torno al cante por simple pasión»⁴⁴. Esta definición describe bien el círculo de aficionados que dio lugar a la primera peña flamenca en Granada en 1949. La Platería debe su existencia a Don Manuel Salamanca Jiménez, un aficionado granadino, que desde su infancia estaba acostumbrado a escuchar cantes 'jondos' en las tabernas de su barrio. Demasiado pobre para participar en fiestas privadas y poco dispuesto a apreciar las nuevas tendencias flamencas de su tiempo, Manuel Salamanca tomó la iniciativa de reunir a un pequeño grupo de amigos en su taller de platería para compartir su pasión común. Al principio, el grupo estaba formado por 14 personas, con una amplia gama de profesiones y antecedentes sociales. Ya sean artesanos, estudiantes, pintores de renombre, anticuarios, abogados, taxistas o incluso carboneros, comparten veladas de convivencia a pesar de las limitaciones de la época:

Los comienzos fueron extremadamente difíciles como corresponde a una época en la que por un lado estaba prohibido asociarse, (lo que hacía que en cada una de las reuniones había de soportarse la presencia del correspondiente enviado de los Servicios Secretos del Generalísimo Franco) [...] por el otro lado, el Flamenco estaba prácticamente proscrito y era patrimonio de pendencieros y gentes de dudosa reputación no obstante lo cual, existían cantaores profesionales que a duras penas se ganaban la vida cantando en bares, ventas y prostíbulos para juerguistas unas veces y para los pocos buenos aficionados que gozaban de una posición con cierto desahogo económico⁴⁵.

Estos aficionados siguen reuniéndose regularmente en un ambiente relajado y de estudio donde se escucha y se canta en la intimidad del taller: :

se sacaba una jarra de vino blanco de Valdepeñas y se llenaban los vasos, pasando seguidamente a la audición de tantos y tan buenos discos [...] al terminar se comentaban los cantes, las letras y los estilos que más o menos lejanos y olvidados habían sonado y si se hacía alguna pregunta Manuel solía contestar. Todo ello con gran respeto y atención además de un solemne e impresionante silencio. Se daba así por concluida la primera parte de la reunión en la que no había distinciones por razón de edad, condición u oficio e incluso nacionalidad. Más tarde (sobre las nueve y media) una vez la escucha interrumpida, solían aparecer – en una cesta de mimbre cubierta con un paño blanco -, unas exquisitas tajadas de bacalao frito y luego, sobre las 22 horas, si la ocasión lo propiciaba, el que sabía y podía cantar o tocar lo hacía, pasándose seguidamente a comentar lo ejecutado para alabarlo o corregirlo pero nunca para aplaudirlo [...] Como es de suponer para aquellas reuniones no había estatutos, ni libros, ni orden del día, ni tampoco actas, solo un puñado de aficionados que sentían el cante y temían que se perdiese o adulterase⁴⁶.

Esta descripción de las primeras veladas de la que luego sería llamada «Peña de la Platería», permite prever las condiciones en las que nacen y se organizan los círculos de aficionados que le son contemporáneos. En el caso de «El Pozo de las Penas», un segundo círculo creado en 1951 en la localidad sevillana de Los Palacios: «[...] un grupo de jóvenes, ávidos de cultura y apegados a la esencia de su pueblo, se reunían en torno a un pozo en la taberna Juan el Duque de la calle Rabadanes, para intercambiar ideas, proyectos e ilusiones. Hablaban de flamenco y reunían a su alrededor a los aficionados que, en aquellos años, llenaban el pueblo de cante»⁴⁷. Otra famosa peña flamenca de esta época que comparte estas formas de sociabilidad y de compartir el flamenco es la peña Juan Brea de Málaga. Creada también al mismo tiempo por iniciativa de un pequeño círculo local de aficionados, a su grupo se unieron pronto «Pepe Luque Navajas [...] alumno de la Facultad de Derecho de

la Universidad de Granada, que al terminar sus estudios se incorporó a la Peña Juan Brea de Málaga, que luego presidió en varios momentos y fundó con el orfebre, también malagueño, José Navarro Rodríguez, siguiendo el modelo conocido como Platería»⁴⁸. Las iniciativas que tomaron forma en los años 1950 y 1960 compartían un campo de posibilidades restringido por la dictadura y la depreciada reputación del flamenco. Y también compartían una concepción común de las condiciones en las que el arte del flamenco —especialmente el cante— podía y debía ser preservado y revitalizado. Si iniciativas como ésta persisten a pesar del contexto, el ejercicio sigue siendo complicado y la sostenibilidad de estos círculos frágil. La mayoría de los círculos de aficionados que aparecieron posteriormente compartían más o menos este modelo de relación y estas formas de sociabilidad, que se basaban en compartir la comida y la bebida, en un enfoque común de la escucha y el aprendizaje y en la adopción de una visión neoclásica del flamenco⁴⁹.

A finales de los años sesenta se produjo el auge de las peñas «[...] debido al nuevo marco legal —la Ley de Asociaciones de 1964— que permitía las reuniones de más de tres personas sin la necesaria autorización del gobierno civil, ni la presencia de un delegado del gobierno que controlara a los asistentes y supervisara el contenido»⁵⁰. Esta ley facilitó la aparición de nuevos círculos de aficionados y animó a la mayoría de las peñas andaluzas a legalizar su existencia entre 1975 y 1985. Las peñas fueron entonces reconocidas administrativamente como «entidades constituidas en forma de asociaciones de aficionados al arte del flamenco. Se rigen por unos estatutos similares a los de cualquier sociedad recreativa y cultural, en cuyos artículos se reflejan sus normas, admisión de socios, financiación, elección de cargos, etc. Además de sus objetivos principales, que son la exaltación y difusión del cante, el baile y la práctica de la guitarra flamenca»⁵¹.

Al formar una asociación, los miembros de estas peñas deben elegir periódicamente un presidente y su Junta directiva (secretario, tesorero, vicepresidente, etc.). El constante aumento del número de socios obliga a algunos clubes a cambiar de local, mientras que otros invierten en una mayor superficie de escenario y en equipos de sonido. El auge del flamenco en esta época también estuvo ligado, más allá de la legislación aparentemente más permisiva, a un cierto enamoramiento de las singularidades de la identidad andaluza reforzado por la transición democrática y las esperanzas autonomistas que la acompañaron»⁵². Las peñas fueron asumiendo un papel central en los mundos flamencos de Andalucía, desarrollando tanto actividades internas de escucha y aprendizaje como de promoción fuera de los locales de la institución. A través de la creación de academias, forman a las nuevas generaciones de cantaores, guitarristas y bailaores, de acuerdo con sus concepciones estéticas en un contexto amistoso y familiar. Y la organización de concursos contribuye al reconocimiento y a la reputación de los artistas flamencos profesionales o futuros. La programación regular de recitales a lo largo del año y la organización ocasional de conferencias y festivales de verano confieren a estas instituciones un papel con-

siderable en la estructuración y el funcionamiento del mundo local del espectáculo flamenco, tanto como empleador como promotor de eventos.

Ante una gestión más compleja de sus actividades, estas instituciones culturales asociativas se agrupan en Federaciones Provinciales para defender sus intereses comunes ante la administración pública. La región de Sevilla inició este movimiento corporativista en 1977, que desembocó en la creación de la Confederación Andaluza de peñas flamencas en 1985. En esta época la Junta de Andalucía inició un proceso de centralización y patrimonialización regional del arte flamenco, desarrollando ciertas estrategias para su gestión. Sus primeras iniciativas consistieron en incentivar las acciones emprendidas por el sector privado y el tejido asociativo regional, en particular las de las peñas, mediante subvenciones públicas⁵³. Mientras estos clubes ya jugaban un papel decisivo en la conservación y promoción del flamenco «tradicional», Antonio Mairena escribía en 1976, en sus Confesiones:

la misión de las peñas debe ser la de formar una buena afición, que sepa escuchar y sepa valorar lo que escucha. De esta manera el artista se entrega más y mejor, porque encuentra un medio a propósito y un calor de amistad y de afición en el que se siente a gusto. Las peñas y las reuniones flamencas deben ser el filtro de los conocimientos de la afición...⁵⁴.



**El cantaor Antonio Mairena en la peña Enrique el Mellizo, el 17/09/1977.
Fotografía de Juman.**

2. El flamenco «tradicional» ante la globalización (1970-2020)

a. La internacionalización del arte flamenco

En la primera mitad del siglo XX, la circulación de algunos artistas carismáticos y compañías de baile fuera de España sentó las bases de la internacionalización del arte flamenco. Paralelamente a la revalorización estética neoclásica encarnada por Mairena, varios músicos de jazz y blues, como Miles Davis y John Coltrane se inspiraron del estilo flamenco para enriquecer su propia expresividad musical. A partir de los años 1970, se produjo una verdadera cooperación entre músicos de diferentes culturas musicales, dando lugar a nuevos tipos de fusiones estilísticas entre el flamenco y el jazz⁵⁵. De la mano de Paco de Lucía y Manolo Sanlúcar, la originalidad y el éxito de sus experimentaciones musicales acompañaron a toda una nueva generación de jóvenes guitarristas, tanto españoles como extranjeros⁵⁶. En esa época, la música rock se acercó al flamenco e impulsó numerosas fusiones experimentales en diversas formas (rock-andalus, gypsy-rock, flamenco-rock, etc.). Junto a estos diferentes tipos de fusiones, G. Steingress distingue otro tipo de innovación musical basada en el modelo «tradicional»: la «pureza heterodoxa». Manteniendo cierta fidelidad al modelo hegemónico, una primera generación de artistas disidentes tal como Manuel Gerena o El Cabrero, abandonó el lirismo popular para hacer del flamenco un instrumento de resistencia antifranquista. Más tarde, la creatividad de artistas como Enrique Morente o Camarón de la Isla contribuyó a amplificar la autenticidad del género fusionándolo con otros estilos. A finales de los años setenta, el éxito mundial de *La leyenda del tiempo* (1979) y de *Tres hermanos* (1979) con Paco de Lucía, John McLaughlin y Larry Coryell, así como la aparición de los primeros sellos discográficos bajo el nombre de «nuevo flamenco» representaron un punto de inflexión en el proceso de incorporación de la guitarra y el cante flamencos a la industria cultural mundial⁵⁷.

Al igual que con el cante y la guitarra, el proceso de internacionalización del baile flamenco se acelera en torno a los años 1970, por los préstamos y fusiones con otros géneros o incluso por sus vínculos con el teatro y el mundo cinematográfico. Artistas de estética revolucionaria como Mario Maya y Antonio Gades, y posteriormente Israel Galván⁵⁸, profundizaron la relación entre el flamenco con la danza contemporánea⁵⁹. Otros carismáticos bailarines flamencos aportaron diferentes evoluciones estéticas tomando prestado de la danza Kathak, el hip hop o el butô japonés⁶⁰. A principios de la década de 1980, cuando la ciudad de Sevilla inauguró la primera Bial de Flamenco, varias comunidades de aficionados se consolidaron en Europa y en todo el mundo: Brighton (1986), Mont-de-Marsan (1989) y Berlín (1990) lanzaron los primeros festivales internacionales de flamenco, y decenas de locales de espectáculos, academias de baile y guitarra florecieron en Osaka, Tokio y Ciudad de México, entre otros. El movimiento de la peña flamenca también se desarrolló inter-

nacionalmente e impulsó la estructuración de una red translocal de aficionados, que se encargaron de promover el género flamenco en diversas ciudades del mundo⁶¹.

En Andalucía, estas asociaciones mantuvieron una posición fuerte en el mundo del arte flamenco regional hasta finales de los años ochenta, cuando se enfrentaron a dificultades en su funcionamiento interno y en su adaptación a los cambios estructurales provocados por la aceleración del proceso de internacionalización, tanto local como global. En 1989, Cristina Cruces Roldán publicó el primer estudio⁶² socio-antropológico dedicado específicamente al mundo de las peñas flamencas sevillanas. A partir de una muestra de once peñas, la autora realiza un diagnóstico social centrado en diferentes aspectos de la organización interna y las funciones sociales que estas instituciones desempeñan para sus socios y el mundo flamenco sevillano. La autora concluye que el asociacionismo flamenco ha entrado en «crisis». Sin entrar en detalles, los principales factores son la fragilidad de un modelo económico basado en una lógica de donación, ayuda mutua y subvenciones, el envejecimiento y la no renovación de la afiliación. También existe un cierto hermetismo en cuanto a la estilística y musical de los estilos más recientes.

A finales de los años 1980, el arte flamenco ya era un elemento importante de la industria cultural andaluza. La creciente afluencia de turistas internacionales estimuló la estructuración de un mercado regional (academias de baile y guitarra, bares, museos, etc.), y el flamenco se convirtió poco a poco en un recurso para el desarrollo económico local de varias localidades. Por su parte, la administración andaluza consolidó el proceso de centralización regional y patrimonialización del flamenco, tanto a través de la fundación en 1988 del Centro Andaluz del Flamenco, como de la creación del Ballet flamenco de Andalucía y la organización de festivales y otros actos públicos. En 2000, la Junta de Andalucía apoyó el desarrollo de este turismo cultural regional dirigido a viajeros españoles e internacionales que venían a descubrir y aprender el arte del flamenco (página web, subvenciones a empresas locales, creación de ofertas turísticas), y adoptó varias estrategias para reforzar la proyección del género a nivel internacional⁶³.

Entre las diversas localidades andaluzas que apostaron en torno al año 2000 por hacer del flamenco un recurso para el desarrollo económico local, la ciudad de Jerez es un caso ejemplar. A partir de un estudio⁶⁴ sobre el proceso de patrimonialización del flamenco y de la bodega en la ciudad de Jerez de la Frontera, Hélène Guigère analiza las estrategias institucionales globales y locales en el ámbito del patrimonio cultural inmaterial (Unesco), que se inscriben en los debates sobre la mercantilización y la politización de la cultura. En el caso de las peñas⁶⁵, la autora documenta las transformaciones sociales y económicas que ocasionó la patrimonialización del flamenco en el seno de estos clubes, así como sus relaciones con las instituciones públicas y el sector privado. Su trabajo pone de relieve el dinamismo de las peñas de Jerez en comparación con las de otras ciudades «flamencas» como Sevilla o Cádiz, y documenta más ampliamente la transformación de la economía local.

Por otra parte, el estudio⁶⁶ comparativo realizado por Javier González Martín en 2008 sobre cuatro peñas andaluzas (Jaén, Málaga, Granada y Almería), se centra tanto en la evolución del funcionamiento asociativo de esas entidades como en sus estrategias de adaptación a los cambios locales vinculados a la internacionalización del flamenco. Realizada unos veinte años después de la encuesta de Cristina Cruces Roldán en Sevilla, el autor pone de relieve la persistencia de dificultades similares, sobre todo en lo que se refiere al envejecimiento de los socios, a la incapacidad de esas instituciones atraer a una nueva generación de aficionados, a la falta de apertura al «nuevo flamenco» y a las dificultades de estas peñas para comprender y responder al comercio flamenco. Sin embargo, desde principios del siglo XXI estas peñas se han abierto a la sociedad proporcionando información constante sobre sus actividades, incluida la publicación de páginas web. La presencia de mujeres en estas instituciones, la puesta en marcha de estrategias dirigidas a atraer a la juventud y la organización de eventos abiertos a los turistas, son otros signos de adaptación a las consecuencias económicas y socioculturales del flamenco globalizado⁶⁷.

En 2010, la inscripción del flamenco en la lista del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO permitió a la Junta de Andalucía decuplicar su visibilidad internacional y acceder a varios programas de financiación. Desde entonces, sin dejar de apoyar las iniciativas del sector privado y de las asociaciones regionales, la administración andaluza ha orientado sus acciones hacia el desarrollo de nuevos mercados internacionales, en particular mediante la financiación de espectáculos, el mantenimiento o la creación de festivales, así como el apoyo a la profesionalización de artistas y compañías extranjeras.

Con el contexto anteriormente descrito, el número de turistas y aficionados internacionales que acuden a Andalucía no deja de aumentar, así como las academias privadas de baile y guitarra, museos, festivales y otras actividades dedicadas al oficio flamenco siguen floreciendo tanto en las grandes ciudades como en los pequeños pueblos de Andalucía⁶⁸. Esto provoca que las peñas flamencas consigan con mayor o menor éxito adaptarse a la evolución de la economía flamenca regional, y encuentren ciertas dificultades para mantener y promover su concepción estética de la actuación flamenca «tradicional».

b. Espectáculo flamenco «tradicional» contemporáneo: el caso de la ciudad de Cádiz

En el contexto de mi investigación doctoral, que considera entre otras cosas los efectos de la globalización en los mundos flamencos de la Baja Andalucía, mi atención se ha centrado en la estética del espectáculo flamenco y las formas de socialidades que se durante su ejecución. Sobre el terreno, he frecuentado con regularidad y asiduidad, durante seis años (2018-2023), diversos espacios de actuación⁶⁹ de Cádiz y de las ciudades y pueblos de los alrededores⁷⁰. Entre estos diferentes lugares,

las peñas han sido espacios privilegiados de observación, socialización y aprendizaje desde el inicio de mi trabajo de campo. Estos clubes tienen la ventaja de ofrecer un programa semanal de espectáculos, a menudo gratuitos, destinado a aficionados atentos, que forman según los casos, una comunidad de práctica más o menos activa, asidua y homogénea. Mi investigación se fue centrando en las peñas de Cádiz, y en particular en el caso de la peña Enrique el Mellizo (1972), sobre la cual elaboré una historia social en colaboración con varios de sus miembros⁷¹.

La gestación de esa peña resulta en primer lugar de la iniciativa de jóvenes gaditanos, poetas y antifranquistas, que organizando tertulias dedicadas a la literatura y al flamenco, intentaban crearse un espacio para expresarse libremente y relacionarse en torno a una afición común. Durante esas reuniones, como muchos de los círculos de aficionados que les precedieron, estos últimos adoptaron un planteamiento estudioso y erudito enfocado en el cante flamenco y su historia. Jesús, uno de los iniciadores de esas tertulias las describe así:

En los años 1970, estábamos los jóvenes gaditanos, del franquismo hasta los mismos huevos. Estábamos hartos de cultura mediocre y fundamos en Cádiz, un grupo literario que llamamos Marejada, un nombre apropiado en la ciudad a donde vivíamos. Eramos estudiantes [...] Había que decir que venía a vigilarnos un policía porque el franquismo lo enviaba. Ese día poníamos los poemas más difíciles para que la policía no se enteraría de nada. Y a parte de la tertulias literarias iniciamos un ciclo de tertulias dedicadas integralmente al flamenco. Por ejemplo, el 16 de enero del 1972 estudiamos : el significado y las orígenes del flamenco ; tesis sobre el origen gitano del primitivo cante flamenco ; el esquema histórico de la origen del cante flamenco ; las etapas más importantes de la historia del cante – y eso con audiciones, no teníamos dinero para llevar cantaores a la tertulia, teníamos audiciones que previamente habíamos seleccionados y fijarse lo que escuchábamos los jóvenes de Marejada : la caña por Pepe de la Matrona, la seguiriya de Curro Dulce por Pepe de la Matrona, seguiriya por Antonio Caracol, bulerías por Antonio Mairena etc. Así, varias tertulias que solían durar dos o tres horas y estudiábamos concienzudamente el cante y eso, unido con el gusanillo que ya traíamos del flamenco...⁷²

Al final del año 1972, los miembros de Marejada se pusieron en relación con otros aficionados de la ciudad de Cádiz para crear administrativamente la peña Enrique el Mellizo. Durante los primeros años, las cuotas de los socios y la red social de algunos de los miembros de la entidad permitieron organizar algunos recitales y un festival anual. Además, según Carlos, aficionado al cante y socio fundador, la peña se convierte poco a poco en un lugar de encuentro y un espacio de sociabilidad donde se reúnen regularmente ciertos socios y algunos artistas locales:

Allí cogíamos nuestra botella de vino y nos relajábamos un poco [...] cuatro tapitas y beber pero... Y siempre había un tocaor, siempre había un cachondo o un cantaor. Gente de Cádiz, de(l barrio) Santa María, o de (la peña de) la Perla, con Juanito Villar, en fin unos cuantos, el «Niño Alegría. Siempre había alguien en la peña, siempre había alguien y llegábamos nosotros y siempre se echaba un par de cantecitos y se echaba allí un par de horitas de categoría ! Pues nos poníamos allí seis, siete, ocho, y : «Pepito toca un fandango de...»⁷³

Durante la década de 1980, esas instituciones se enfrentaron a problemas económicos y de gestión. La peña Enrique el Mellizo pudo sobrepasar esa crisis gracias a una dinámica red social de artistas e instituciones, así como forjando vínculos con el sector privado. Organizando recitales, festivales, seminarios, concursos de cante y creando academias de baile y guitarra, este club ha tenido durante mucho tiempo un poder considerable en la promoción del arte flamenco y en la legitimación de los artistas locales gaditanos y de otros lugares. Sin embargo, mi investigación muestra que el debilitamiento progresivo del tejido social de la asociación, la avanzada edad de los socios y la conversión de la peña en academia, acompañaron la desaparición de las reuniones informales de aficionados descritas por Carlos. Durante la década de 1990, al igual que otras peñas, Enrique el Mellizo dejó gradualmente de representar un lugar de encuentro diario para sus miembros. Mis observaciones de campo y entrevistas (2018-2023) muestran que las tres peñas gaditanas comparten hoy dificultades organizativas y financieras internas, y que se enfrentan a la misma pérdida de dinamismo en sus actividades asociativas (enseñanza, concursos, organización de espectáculos públicos, regularidad de los recitales). Desde principios de la década de 2000, los cambios políticos locales, la recuperación pública y la patrimonialización del arte flamenco por parte del ayuntamiento, la crisis del 2008 y la disminución de las subvenciones públicas, han llevado a las peñas gaditanas a adoptar diferentes estrategias para adaptarse y mantenerse en el paisaje flamenco local. Como muchas otras peñas, las de Cádiz se han ido abriendo al turismo para mantener su actividad. Hoy en día, El Mellizo es una cafetería que celebra espectáculos los fines de semana, principalmente durante la temporada de verano. Juanito Villar es un restaurante costero que consigue mantener una pequeña red de aficionados y un espectáculo los viernes. Y La Perla de Cádiz ha apostado francamente por el turismo.

A pesar de sus dificultades socioeconómicas y del debilitamiento del dinamismo asociativo, tanto en Cádiz como en otras ciudades de la Baja Andalucía⁷⁴, estas asociaciones culturales siguen asumiendo, aun con menos intensidad, ciertas funciones sociales claves en el mundo flamenco local. Desde hace cincuenta años, estos locales son un lugar de encuentro para familias andaluzas y diversas generaciones de aficionados, para quienes los espectáculos representan a menudo un ritual semanal. Las peñas son también lugares donde se inician en el escenario jóvenes aspirantes a solistas, y muchas academias de baile eligen estos establecimientos para celebrar

sus espectáculos de fin de curso. Además, muchas contribuyen también a dar vida a ciertas fiestas populares y religiosas, en particular organizando concursos de saetas, que se interpretan durante la Semana Santa. También participan en el encanto de las fiestas navideñas programando villancicos y zambombas.

Dentro de las peñas flamencas reina a menudo un ambiente riguroso y casi religioso⁷⁵ y los miembros de estas asociaciones culturales suelen tener una relación erudita y solemne con la representación. El caso de Eugenio, miembro de la peña el Mellizo, es indicativo de esta tendencia a favorecer la escucha atenta: «Soy incapaz de tocar las palmas ni de marcar el ritmo, [golpea la mesa con el puño] ni nada, sólo escucho y luego a veces opino»⁷⁶. En el mundo del flamenco, y especialmente en el de las peñas, «saber escuchar»⁷⁷ es la cualidad más importante de un buen oyente. Muchos aficionados como Eugenio guardan silencio y se acercan a la interpretación con ojo experto, intentando reconocer los estilos interpretados y sus autores originales, por ejemplo, o fijándose en los matices que el artista aporta a la melodía, la largura de los versos, etc. Como él, otros aficionados graban o filman regularmente los espectáculos a los que asisten.



Por supuesto, no todos los aficionados tienen la misma relación silenciosa y experta con el espectáculo que Eugenio. Para ciertos aficionados, participar en la ejecución de la representación mediante palmas y jaleo representa una manera de divertirse, expresar públicamente su pasión por el flamenco y sentirse parte del ritual colectivo. Tanto en las peñas como en otros lugares, tocar las palmas por parte del público no suele ser bien recibido, principalmente porque puede interrumpir el ritmo de los músicos y bailaores, así como la escucha de los demás espectadores. En cuanto al jaleo, a pesar de las apariencias, el ejercicio requiere experiencia y un conocimiento musical preciso de los palos y sus estructuras. Por ello, son las personas experimentadas las que la mayoría de las veces transgreden la «ley del

silencio» para expresar sus emociones a los artistas mediante interjecciones, sonidos o piropos.

El típico «¡Ole!» subraya un bonito pase, la elegancia del movimiento de un bailar, una nota arriesgada del cantaor, etc. Concluye y subraya después. Al contrario, la expresión «¡Vamos allá!» se utiliza para dar impulso a una pieza o para dar energía

al protagonista que está a punto de hablar, o antes de una fase de aceleración. La interjección «¡Arza!» se utilizará más por su sonido percusivo en un momento de gran tensión, para sostener el ritmo y felicitar al artista. «¡Agua!» tiene una función similar. Además de estas expresiones clásicas, algunas palabras o frases pretenden animar a un artista en particular, y al mismo tiempo resaltar la intimidad que el espectador tiene con ese artista. Es habitual que los miembros del público se dirijan a ellos simplemente por su nombre. Durante un solo de un guitarrista, por ejemplo: «¡Joaquín!» O tras una serie de impresionantes movimientos de una bailaora: «¡Ana!». Se puede utilizar un pronombre posesivo para subrayar la estrecha relación entre el intérprete y el artista: «¡Olé Antonio mio!». La interrelación entre intérpretes y oyentes también puede expresarse utilizando términos familiares: «¡Vamos allá mi hija!», «¡Niño!»; o términos utilizados entre amigos: «¡Chiquillo!».

El jaleo también se utiliza para felicitar a los artistas y ensalzar sus cualidades técnicas: «¡No se puede bailar mejor!», «¡Ole el mejor cantaor de España!», «¡Ole artista buena de verdad!». Los piropos sobre la belleza física se dirijan más a los bailarines: «¡Guapo!»; «¡Bonita!»; «¡Olé la guapa!»; «¡Qué elegancia! A través del jaleo, los oyentes también expresan las emociones que sienten por la interpretación de un artista o del colectivo en su conjunto, a veces con acento trágico: «Ole mi Antonio, ¡mátame!». Se puede mezclar elogios con sentimientos: «¡ese toque con sentimientos de verdad!». Una frase que puede parecer graciosa o difícil de entender para los no iniciados, pero que transmite emociones fuertes por parte del espectador es: «¡Ole la madre que te parió!». En la misma línea, la expresión «¡No puedo aguantar! ¡Ole!», significa el estado emocional en el que se encuentra el espectador y da testimonio del proceso de contagio emocional que se produce entre los intérpretes y el público.

Debido a las diferentes relaciones que los aficionados mantienen con el espectáculo flamenco, unos más partidarios de la escucha religiosa y otros más inclinados a colaborar con el jaleo y las palmas, surgen a veces tensiones entre las personas del público : «¡Silencio!» ; «¡Vamos a escuchar!». Encima de la barra de la peña Enrique el Mellizo, se puede leer: «Cuando el que canta interviene los demás escuchamos y la barra calla». Ya sean andaluces o extranjeros, los espectadores parlanchines, inexpertos o borrachos también pueden causar altercados. En la mayoría de los espectáculos flamencos, es costumbre que los artistas terminen su actuación con un palo festivo, a menudo una bulería o un tango. En este momento por «fin de la fiesta», los artistas se levantan y se reúnen en semicírculo de cara al público. El cantaor, los palmeros y a veces incluso el tocaor entran en el círculo uno tras otro para improvisar unos pasos de baile, al ritmo de la guitarra y las palmas de los demás artistas. A ese momento el público está «autorizado» a tocar las palmas y se invita a subir al escenario a oyentes. Suelen ser los artistas quienes llaman a sus familiares, alumnos u otros artistas del público para invitarles a colaborar en esta puesta en escena íntima de la juerga. Por un momento, la cuarta pared cae y la frontera simbólica entre los artistas y el público se hace invisible⁷⁸.

La estética del espectáculo flamenco y el ambiente de las peñas han experimentado cambios significativos desde su aparición en los años setenta. Si bien algunas peñas con un tejido asociativo todavía dinámico siguen programando espectáculos de cante-guitarra, más acordes con las concepciones neoclásicas del flamenco, la figura del cantaor sacralizada por el mairenismo y la primacía del cante se desvanece, otorgando a la danza un lugar central⁷⁹ *Peña Enrique el Mellizo, el 11/12/2022. (V. Caubel)* de acuerdo con los estereotipos internacionales⁸⁰. Hoy en día, la mayoría de ellas ofrecen ahora espectáculos que combinan baile, cante y guitarra. Las peñas con grandes escenarios acogen a veces a compañías más grandes, pero las formas híbridas de flamenco fusionado con jazz, blues, pop, etc., siguen sin tener cabida en estos clubes.



Así, en las peñas flamencas, la interpretación del repertorio musical «ortodoxo» es cada vez menos la norma, sobre todo porque las nuevas generaciones de cantaores se distancian de la estética neoclásica⁸¹. Al respecto, Léo, una cantaora reconocida en el paisaje gaditano por sus diversos proyectos de hibridación entre flamenco y otros estilos musicales (africanos, latino-americanos, jazz, blues, etc.), percibe la situación de esa manera:

Vivien: me parece que se esta dejando el lado trágico por el lado festivo, ¿no?

Léo: sí, puede ser, pero eso será por muchas cosas, primero porque ya no hay tanta peñas como antes, las peñas son más puristas entonces, ahora tu vas a cantar flamenco a los chiringuitos, en los bares, en las fiestas privadas, en esos sitios tu no puedes cantar una solea ni un taranto, entonces se ha metido el rollo del flamenquito.

Vivien: se ve un cambio estético, ¿Verdad?

Léo: sí, pero los puristas son gente mayor y esa gente se va muriendo, todavía lo hay pero menos de antes⁸²

Según mis observaciones sobre el terreno, en Cádiz la oferta de espectáculos flamencos es limitada y fluctuante. Sólo unos pocos bares y tres peñas tienen una programación regular, algunos restaurantes y hoteles consideran el flamenco como

un recurso puntual durante la temporada estival, y La Cava, el único bar destinado a un público principalmente turístico, abre tres días a la semana. Salas de conciertos, teatros y espacios municipales ofrecen espectáculos de mayor envergadura y promueven nuevas creaciones de artistas y compañías de prestigio. Pero también son escenarios donde los artistas prometedores gaditanos dan sus primeros pasos. Mis repetidas observaciones en los locales de la ciudad revelan que existen dos concepciones estéticas opuestas del espectáculo dentro del mundo artístico flamenco gaditano. Algunos establecimientos pueden acoger todo tipo de espectáculos y estéticas (salas municipales, teatros, salas de conciertos, bares), mientras que otros programan exclusivamente espectáculos «tradicionales» (el tablao la Cava, peñas, bares asociativos, hoteles, restaurantes). Cabe señalar que, paradójicamente, entre los lugares en los que el espectáculo se presenta como tradicional se encuentran tanto instituciones asociativas y públicas andaluzas (peñas, cátedras flamencas, centro andaluz del flamenco, bares) con vocación patrimonial y de conservación, como establecimientos privados (restaurantes, bares, museos, tabancos, tablaos, etc.) orientados a la comercialización turística del flamenco.

En definitiva, este artículo ha esbozado una revisión histórica de la invención y persistencia de una concepción «tradicional» del flamenco y su actuación. Así, a través de artistas, intelectuales y aficionados comprometidos con la preservación y revalorización simbólica del género, el flamenco se ha erigido en particularismo musical a salvaguardar. Centrada en la conservación de un repertorio de cantes populares y antiguos y en la defensa de una actuación íntima, participativa y no espectacular, esta relación «tradicionalista» con el arte flamenco encontró un eco particular en el seno de las peñas flamencas. Frente a la estructuración de una economía flamenca local e internacional, y la aparición de nuevas estéticas que la acompañan, hemos puesto de relieve que las peñas encuentran ciertas dificultades para garantizar su sostenibilidad y transmitir sus concepciones estéticas «tradicionales» de la actuación, en el panorama flamenco local. Hoy en día, si las peñas flamencas siguen siendo, aun en menor medida, espacios de encuentro y de sociabilidad para numerosos aficionados, la mercantilización del arte flamenco, el debilitamiento del tejido social asociativo y la apertura de estos clubes de aficionados al turismo, contribuyen a la transformación del repertorio musical interpretado, de la escenografía del espectáculo llamado «tradicional».

Referencias

- Aguilar, E. (1990). *Cultura popular y folklore en Andalucía (Los orígenes de la antropología)*. Sevilla: Diputación provincial.
- Blas Vega, J. y Ríos Ruiz, M. (1988). *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco*. Madrid: Cinterco.

-
- Brenel, E. (2004). *Les mondes de l'art flamenco : les amateurs et professionnels du flamenco, socio-anthropologie d'une culture artistique*. (Tesis doctoral, Universidad de Franche-Comté).
- Calado Olivo, S. (2007). *El negocio del flamenco*. Sevilla: Signatura.
- Cerezo Gallego, A. M. (2015). *La industria cultural del flamenco: aspectos económicos y fiscales*. (Tesis doctoral, Universidad de Málaga).
- Cruces Roldán, C. (1989). Aspectos funcionales de las peñas flamencas. Flamenco y futuro, *Actas del 18º Congreso Nacional de actividades flamencas*, Ayuntamiento de Jerez de la Frontera.
- Cruces Roldán, C. (ed.). *El Flamenco: Identidades sociales, ritual y patrimonio cultural*. Centro Andaluz del Flamenco
- Cruces Roldán, C. (2002). *Más allá de la música, antropología y flamenco*. Sevilla: Signatura.
- De Persia, J. (1992). *Concurso de Cante Jondo, edición conmemorativa 1922-1992: una reflexión crítica*. Granada: Archivo Manuel de Falla.
- El de Triana, F. [1935] (2009). *Arte y artistas flamencos*. Madrid: Extramuros.
- Estébanez Calderón, S. [1847] (1985). *Escenas andaluzas*. Madrid: Cátedra.
- Frayssinet Savy, C. (2008). Le paradoxe de la performance flamenca. *Cahiers d'ethnomusicologie*, 21, 67-85.
- Gamboa, J. M. (2005). *Una historia del flamenco*. Madrid: España.
- Gelardo Navarro, J. (2014). *¡Viva la Ópera Flamenca! Flamenco y Andalucía en la prensa murciana (1900-1939)*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Guigère, H. (2010). *Viva Jerez! Enjeux esthétiques et politiques de la Patrimonialisation de la culture*. Laval: Presses de l'Université.
- Gomez Pérez, A. (1978). *El Neoclasicismo flamenco: El Mairénismo, El Caracolismo*. Córdoba: Demófilo.
- González Alcantud, J. A. (2020). El duende flamenco en el arte. Divagación en torno a El Jaleo de John Singer Sargent. *Revista el Candil*, 164, 16-23.
- González Alcantud, J. A. (2021). Vanguardia y casticismo. Nuevas miradas sobre el cartel (de Manuel Ángeles Ortiz) del concurso de 1922 en Granada. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 52, 99-120.
- González Martín, J. (2008). Las peñas flamencas. Cultura, identidad y ocio. En Gómez Muns & López Cano (eds.), *Música, ciudades, redes: creación musical e interacción social. Actas del X Congreso de la SIBE, Congreso IASPM-España; II Congreso de músicas populares del mundo hispano y lusófono*. Salamanca: SIBE-Caja Duero.
- Llano, S. y García Simón, C. (2022). *Contra el flamenco. Historia documental del Concurso de Cante Jondo de Granada, 1922*. Edición de: Samuel Llano y Carlos García Simón
- Mairena, A. y García Ulecia, A. (1976). *Las confesiones de Antonio Mairena*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

-
- Molina Fajardo, E. (1998). *Manuel de Falla y el Cante Jondo*. Granada: Universidad de Granada.
- Molina, R. y Mairena, A. [1963] (2004). *Mundos y formas del cante flamenco*. Sevilla: Giralda.
- Navarro, J. L. (2008). *Historia del baile flamenco I*. Sevilla: Signatura.
- Navarro, J. L. y Pablo, E. (2005). *El baile flamenco: una aproximación histórica*. Córdoba: Almuzara.
- Ortiz Nuevo, J. L. (2010). *Alegato contra la pureza*. Barcelona: Barataria.
- Pasqualino, C. [1998] (2008), *Flamenco gitan*, Paris: CNRS.
- Raziano González, C. (2020). Le flamenco et son récit scalaire : construction d'un patrimoine institutionnel. *Norois*, (256), 77-90. <https://doi.org/10.4000/norois.10246>
- Riegler, A. S. (2018). *Les enjeux d'une esthétique du flamenco. Etude analytique et critique du duende*. (Tesis de Doctorado, École Normale Supérieure).
- Steingress, G. (2007). *Flamenco Postmoderno: Entre tradición y heterodoxia; Un diagnóstico sociomusicológico (escritos 1989–2006)*. Sevilla: Signatura.
- Zagalaz, J. (2019). La relación jazz-flamenco: Una visión panorámica a través de su historia (1932-90). *Revista Portuguesa de Musicología*, 6/2, 393-420.

NOTAS

1. El mundo del arte flamenco tiene su léxico. El cantaor se sustituye a cantante, bailarín o bailarín, y tocaor en vez de guitarrista.
2. Estébanez Calderón, Serafín. [1847] (1985). Escenas andaluzas. Madrid. Ediciones Castalia.
3. Ibid, pág. 257.
4. Cantes festivos de navidad cantados a menudo en corro.
5. Steingress, Gerhard. (2007). *Flamenco Postmoderno: Entre tradición y heterodoxia; Un diagnóstico sociomusicológico (escritos 1989–2006)*. Sevilla. Signatura Ediciones, pág. 366.
6. Ibid, págs. 377-380.
7. Ibid, pág. 198.
8. A. Gómez señala que la publicación al mismo tiempo de otros libros que recopilaron y catalogaron temas flamencos son los primeros síntomas del fin de una época, la del flamenco privado, y el comienzo de otra, la de los Cafés Cantantes. Gómez Pérez, Agustín. (1978). El Neoclasicismo flamenco: El Mairenismo, El Caracolismo. Córdoba: Ediciones Demófilo. Pág. 18.
9. Machado y Álvarez, Antonio. [1881] (2007). Colección de cantes flamencos recogidos y anotados por Demófilo. Sevilla. Extramuros Edición. Págs. 182-183.
10. Frayssinet Savy, Corinne. (2008). Le paradoxe de la performance flamenca. *Cahiers d'ethnomusicologie*, 21- 67-85. <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1205>

-
11. Machado y Álvarez, Antonio, op. cit., pág. 182.
 12. Para más detalles sobre las sociedades folclóricas en el siglo XIX y su impacto en el estudio del flamenco véase: Aguilar, Encarnación. (1990). *Cultura popular y folklore en Andalucía (Los orígenes de la antropología)*. Sevilla. Diputación provincial.
 13. El de Triana, Fernando. [1935] (2009). *Arte y artistas flamencos*. Madrid. Extramuros Edición.
 14. Ibid, pág. 178.
 15. Ibid, pág. 264.
 16. Ibid, pág. 17.
 17. Ibid, pág. 91.
 18. Ibid, pág. 15.
 19. Gamboa, José Manuel. (2005). *Una historia del flamenco*. Madrid. Ed. España. Pág. 403.
 20. Término prestado por Falla y Lorca a un poema de Antonio Machado, para marcar una distinción con el cante flamenco de la época percibido como degenerado y asociado a la vulgaridad y el espectacular. Otro término equivalente del léxico del compositor y el poeta es «primitivo cante andaluz».
 21. Molina Fajardo, Eduardo. (1998). *Manuel de Falla y el Cante Jondo*. Universidad de Granada. Págs. 45-49.
 22. González Alcantud, José Antonio. (2021). *Vanguardia y casticismo. Nuevas miradas sobre el cartel (de Manuel Ángeles Ortiz) del concurso de 1922 en Granada*. Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada, (52), 99-120. Pág. 101.
 23. Para más detalles, véase entre otros : Llano, Samuel y García Simón, Carlos. (2022). *Contra el flamenco. Historia documental del Concurso de Cante Jondo de Granada, 1922*. Edición de: Samuel Llano y Carlos García Simón ; De Persia, Jorge. 1992. *Concurso de Cante Jondo, edición conmemorativa, 1922-1992 : una reflexión crítica*, Granada. Archivo Manuel de Falla.
 24. Gamboa, José Manuel, op. cit. Pág. 204.
 25. Ibid, pág. 205.
 26. Para más detalles sobre la ópera flamenca durante la guerra civil ve, entre otros, Gelardo Navarro, José. (2014). *¡Viva la Ópera Flamenca! Flamenco y Andalucía en la prensa murciana (1900-1939)*. Ediciones de la Universidad de Murcia. Págs. 545-612.
 27. Steingress, Gerhard. (2007), op. cit. : págs. 81-83.
 28. Gomez, Pérez, Agustín. Págs. 24-25.
 29. Molina Ricardo y Mairena Antonio, [1963] 2004, *Mundos y formas del cante flamenco*, Ediciones Giralda.
 30. Gomez, Pérez, Agustín, op. cit, pág. 40.
 31. Mairena, Antonio y García Ulecia, Alberto. [1976] (2009). *Las confesiones de Antonio Mairena*. Universidad de Sevilla.
 32. Gomez, Pérez, Agustín, op. cit, pág. 45.
 33. Ibid, pág. 47.
 34. Molina Ricardo y Mairena Antonio, op. cit. Pág.151.
 35. Ibid, pág. 144.
 36. Ibid, pág. 145.

-
37. González Climent, Anselmo. (1955). *Flamencología*. Madrid. E. Sanchez Leal. Págs. 209-241.
38. Quiñones, Fernando. (1971). *El flamenco : vida y muerte*. Plaza y Janés editores. Barcelona. Pág. 46.
39. Molina Ricardo y Mairena Antonio. op. cit., pág. 150 y Mairena, Antonio, y García Ulecia, Alberto, op. cit., págs. 33-34.
40. Ibid. pág. 20.
41. Ibid. págs. 70-76.
42. Para un estado del arte sobre la noción de pureza en la historia del flamenco ver: Riegler, Anna-Sophie. (2018). *Les enjeux d'une esthétique du flamenco. Etude analytique et critique du duende*. Thèse de doctorat en philosophie. École Normale Supérieure. Págs. 178-90. Para un acercamiento crítico hacia la noción de "pureza" ver: Ortiz Nuevo, José Luis. (2010). *Alegato contra la pureza*. Ediciones Barataria, entre otros.
43. Cruces Roldán, Cristina. (2002). *Más allá de la música, antropología y flamenco*. Sevilla, Signatura Ediciones. págs. 34-35.
44. Ibid, pág. 87.
- 45.. <http://www.laplateria.org.es/historia/>
46. Ibid.
47. <https://www.facebook.com/elpozodelaspennas>
48. <https://peñajuanbrevia.eu/>
49. Cruces Roldán, Cristina, op. cit., pág. 88.
50. González Martín, Javier. 2008. « Las peñas flamencas. Cultura, identidad y ocio » in *Música, ciudades, redes: creación musical e interacción social*. Actas del X Congreso de la SIBE, Congreso IASPM-España; II Congreso de músicas populares del mundo hispano y lusófono. Rubén Gómez Muns & Rubén López Cano (eds.), Salamanca, SIBE-Caja Duero, pág. 3.
51. Blas Vega, José y Ríos Ruiz, Manuel. (1988). *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco*. Madrid. Ed. Cinterco. Pág. 92.
52. Cruces Roldán, Cristina. op. cit., pág. 34.
53. Raziano González, Cécilia . (2020). *Le flamenco et son récit scalaire : construction d'un patrimoine institutionnel*, *Norois*, (256), 77-90. <https://doi.org/10.4000/norois.10246>
54. Mairena, Antonio y García Ulecia Alberto. op. cit., pág. 162.
55. La interacción entre el jazz y el flamenco comenzó en España en 1932, con los saxofonistas Fernando Vilches y Aquilino Calzado González y la participación de los guitarristas flamencos Ramón Montoya, Manolo de Badajoz y Sabicas, entre otros. Para más detalles acerca de la relación del flamenco con el jazz Véase: Zagalaz, Juan. (2019). *La relación jazz-flamenco: Una visión panorámica a través de su historia (1932-90)*. *Revista Portuguesa de Musicología*, (6/2), 393-420.
56. Steingress, Gerhard. op. cit., págs. 87-88.
57. Ibid.
58. Didi-Huberman, Georges. (2006). *Le Danseur des solitudes*. Paris. Minuit.
59. Para más detalles acerca de la historia del baile flamenco y su evolución estética Véase: Navarro, José Luis. (2008). *Historia del baile flamenco I*. Sevilla. España: Signatura. ; Navarro, José Luis y Pablo. Eulalia. (2005). *El baile flamenco: una aproximación histórica*. Córdoba, España. Almuzara.

-
60. Para más detalles Véase: Riegler, Anna-Sophie, op. cit. Págs. 177-178.
61. En 1990, Andalucía cuenta con 334 peñas flamencas, el resto de España 169 y 57 peñas son censadas al internacional: Francia, Holanda, Inglaterra, Japón, México, Suiza, etc. <http://www.centroandaluzdeflamenco.es>
62. Cruces Roldán, Cristina. (1989). Aspectos funcionales de las peñas flamencas. flamenco y futuro, Acto del 18º Congreso Nacional de actividades flamencas. Ayuntamiento de Jerez de la Frontera. Consultado en el Centro Andaluz del Flamenco. El 6 de marzo 2020.
63. Calado Olivo, Silvia. (2007). El negocio del flamenco. Sevilla. Signatura Ediciones.
64. Guigère, Hélène. (2010). Viva Jerez ! Enjeux esthétiques et politiques de la Patrimonialisation de la culture. Presses de l'Université Laval.
65. Ibid, págs. 143-155.
66. González Martín. Javier. op. cit.
- 67.. Ibid, pág. 5.
68. Cerezo Gallego, Ana Maria. (2015). La industria cultural del flamenco: aspectos económicos y fiscales. Tesis doctoral, Universidad de Málaga, págs. 68-146 y págs. 262-286.
69. El haber vivido en Cádiz durante seis años consecutivos, me ha dado la oportunidad de asistir a multitud de espectáculos, ya sea en teatros, centros municipales, peñas, tablaos, tabancos, bares de barrio, o en festivales, verbenas, actos públicos, etc.
70. Sevilla, Jerez de la Frontera, Sanlúcar de Barrameda, Puerto Santa Maria, San Fernando, Puerto Real, Chiclana de la Frontera, Vejer de la Frontera, Paterna de Rivera, Alcalá de los Gazules, etc.
71. La historia social de esta institución, elaborada entre 2019 y 2021, se basa en una quincena de entrevistas con miembros actuales y antiguos de la junta directiva, aficionados de larga trayectoria, artistas cercanos a la organización, investigadores y eruditos locales. Este trabajo se basa también en los archivos de la peña y en varios libros y revistas que tratan en parte de su historia.
- 72 Conferencia dada por Jesús en la peña Enrique el Mellizo, el 05/04/2019.
73. Entrevista con Carlos Benitez, el 15 de julio del 2022 al Café Parisino. Cádiz.
74. Cruces Roldán, Cristina. op. cit., pág.. 36.
75. En cuanto a la dimensión religiosa de las sociabilidades en el seno de las peñas y una comparación con las cofradías ver el debate entre Gerhard Steingress y Cristina Cruces Roldán en: Cruces Roldán, Cristina (ed.). El Flamenco: Identidades sociales, ritual y patrimonio cultural. Centro andaluz del Flamenco. Centro Andaluz del Flamenco. Págs. 143-146.
76. Entrevista con Eugenio en la peña Enrique El Mellizo, el 9 marzo 2020. Cádiz.
77. Cruces Roldán, Cristina. op. cit ; Brenel. Eva. op cit. ; Pasqualino, Caterina. [1998] (2008). Flamenco gitan, Paris, CNRS Editions.
78. Brenel, Eva. op. cit., págs. 222-223.
79. El baile es al centro de las representaciones globalizadas de la performance flamenca. Es también la disciplina que se practica mas al internacional. Lo muestra el numero de academias en Europa y en el resto del mundo. Véase: Cerezo Gallego, Ana Maria, op.cit. Págs. 262-286.
80. Brenel. Eva. (2004). Les mondes de l'art flamenco : les amateurs et professionnels du flamenco, socio-anthropologie d'une culture artistique. Doctorat en socio-anthropologie, Université de Franche-Comté.
81. Ibid, y Steingress, Gerhard. (2007), op. cit, pág. 26.
82. Entrevista con Léo en el bar la Isleta de la viña, el 16 de noviembre 2022. Cádiz.

Cine-ensayo, un lugar para la antropología audiovisual

Cine-Essay, a place for audiovisual anthropology

Ignacio Guarderas Merlo

Universidad de Granada

Resumen

Dentro de la antropología audiovisual se han desarrollado diferentes modos de producción según los diversos marcos teóricos. La idea es buscar un método de escritura audiovisual que corresponda a una determinada forma de pensar la disciplina. Por ejemplo, para una manera positivista se debería realizar un cine de enunciación objetivo. De esta manera, forma y fondo van de la mano tanto para investigar como para divulgar conocimiento antropológico desde la escritura audiovisual.

Lo que pretendemos discutir en este artículo es resolver qué tipo de enunciación cinematográfica cabría para una antropología hermenéutica. Según este marco teórico el foco habría que ponerlo en quien ejerce la antropología y no en el hecho cultural mismo. Este sería una suerte de traductor que interpreta a su manera una determinada cultura como si fuera un texto. Por consiguiente, la información no está en la traducción sino en un entramado contextual que el o la traductora-antropóloga debe describir —como dice Geertz— de manera densa.

El método de escritura cinematográfica que defendemos acorde con dicho marco teórico es el cine-ensayo. Basado en los *Essais* de Montaigne, esta forma enunciativa no pone el centro en el objeto sino en la medida de los ojos de quien mira, es decir, en este caso, en el traductor-cineasta. Resulta muy difícil hacer una sistematización del cine-ensayo, ya que habrá tantas formas como cineastas la practiquen. No obstante, sí se puede esbozar ciertas líneas que nos hagan pensar la relación entre el cine-ensayo y la antropología.

Palabras clave: Cine etnográfico; Subjetividad; Distanciamiento.

Abstract

Within audiovisual anthropology, different modes of production have been developed according to different theoretical frameworks. The idea is to find a method of audiovisual writing that corresponds to a certain way of thinking about the discipline. For example, for a positivist way of thinking, a cinema of objective enunciation should be made. In this way, form and substance go hand in hand both to research and to disseminate anthropological knowledge from audiovisual writing.

What we intend to discuss in this paper is to resolve what kind of cinematographic enunciation would fit for a hermeneutic anthropology. According to this theoretical framework, the focus should be placed on the person who practices anthropology and not on the cultural fact itself. The latter would be a sort of translator who interprets a given culture in his own way as if it were a text. Therefore, the information is not in the translation but in a contextual framework that the translator-anthropologist must describe - as Geertz says - in a dense manner.

The method of film writing that we advocate in accordance with this theoretical framework is the film-essay. Based on Montaigne's *Essais*, this form of enunciation does not focus on the object but on the measure of the eyes of the beholder, that is, in this case, on the translator-filmmaker. It is very difficult to systematize the film essay, since there will be as many forms as there are filmmakers who practice it. However, it is possible to sketch certain lines that make us think about the relationship between film-essay and anthropology.

I. Introducción

Lo que se pretende con este escrito es pensar la utilidad que tendría el cine en forma de ensayo para las ciencias sociales. Para ello el camino que habría que tomar es muy sencillo. El primer paso consistiría en definir qué es el cine-ensayo. Una vez delimitado lo que significa esta práctica, habría que cotejarla con las diferentes disciplinas de las ciencias sociales. Seguidamente, se debería concluir con una serie de proposiciones que tras la experiencia narrada servirían como cuerpo teórico para eventuales ejercicios audiovisuales. Más adelante otros trabajos teóricos podrían en cuestión lo aquí dicho mediante este mismo método, negando, reforzando o corrigiendo lo expuesto. En pocas palabras, lo que se propondría es el método científico de hipótesis, experimentación y tesis, para luego, mediante ensayo y error, llegar a conclusiones teóricas y prácticas positivas de la teoría.

Así es como se sigue el método científico, pero, en este caso, hay un problema porque la definición de cine-ensayo es imposible. Expresado de otra forma, si encontramos una definición de cine-ensayo, entonces no es cine-ensayo. Según quienes han abordado el tema no hay una forma canónica de esta práctica o enunciación cinematográfica. Podemos decir que hay tantas formas como películas ensayísticas. La razón es porque el cine-ensayo no reside en una estructura o características concretas, sino en una enunciación y una práctica. La enunciación es desde la subjetividad manifiesta. Es decir, no solo es subjetiva, sino que además debe expresarse como tal y, con ello, alejarse de la pretensión de objetividad. El cine-ensayo no pretende describir un objeto de estudio, sino dibujar el proceso de investigación del sujeto que estudia un determinado fenómeno. Por esto mismo, algunos cineastas, como el caso de J. L. Godard, que han llevado a la práctica el cine-ensayo lo han llamado la «forma que piensa» y lo que se pretende filmar es el «pensamiento en acto» o la «experiencia encarnada» (Weinrichter, 2007) de un proceso de acercamiento al fenómeno en cuestión.

Muchos dirán que este tipo de películas terminan negando cualquier objetividad y que, a la postre, llevan a un relativismo inoperante. Es decir, que si su pretensión no es la objetividad debería estar alejada de la ciencia y vinculada a otro tipo de disciplina, como el arte. Lo primero que habría que decir es que esta forma de cine no excluye cualquier otra. Sobre la cuestión de su hipotético carácter no científico, se ha de negar la mayor, pues, seguramente sea esta práctica el origen de la ciencia. Precisamente, es la duda, la comprobación, el error, la experimentación, la huida, el regreso, etc. aquello que caracteriza al sujeto que investiga. La diferencia es que esta práctica renuncia a llegar a conclusiones objetivas. Es el espectador quien es capaz de inferir, tras ser testigo de un proceso de búsqueda, una conclusión que va más allá de la pantalla. Por lo tanto, para disciplinas como la sociología y la antropología, cuyo objeto de estudio es el resultado de un proceso de investigación holístico y por tanto no reducible a generalizaciones, resulta ser una práctica honesta. Como más adelante subrayaremos, no se puede tener una fotografía nítida de algo que no lo es (Geertz, 1994, p. 242). Y es aquí donde reside la honradez del cine-estudio, pues trata con la misma naturaleza los problemas que afronta. No pretende sacar conclusiones de experiencias que no pueden ser nunca concluidas, dejando su forma siempre abierta.

Según lo visto anteriormente, la propuesta de este ensayo no es sacar una conclusión clara sobre el cine-ensayo y su puesta en práctica, sino la aproximación a una enunciación que se interroga. Para ello, empezaremos cuestionándonos qué capacidad tiene el cine para representar una realidad que trasciende a las pantallas. Veremos que el cine es un lenguaje artificial que no muestra la realidad, sino que la traduce mediante un discurso. Esto es conocido por todos de igual manera que se sabe que, en verdad, *Supermán* no vuela y que es una ilusión en la pantalla. Sin embargo, en otras ocasiones, mediante enunciaciones audiovisuales objetivas y realistas el espectador olvida el carácter artificial y lo toma como realidad. Esto es debido a la capacidad del audiovisual de totalizar el significado. Es decir, que el público ante las enunciaciones objetivas del audiovisual encuentra un apego real entre lo que se muestra y la realidad misma. Por esto mismo, para el caso de una práctica cinematográfica crítica se precisa establecer mecanismos que distancien lo mostrado con la realidad. Estos mecanismos son los que hace que el espectador se interroge lo que ve y comience un proceso de cuestionamiento con lo mostrado. En contra de las enunciaciones objetivas como son la ficción y el documental clásicos, el cine-ensayo promueve este distanciamiento al proporcionar dos grados de escritura. Además de mostrar lo literal que se ve en la pantalla, el cine-ensayo señala una lectura en segundo grado que tiene que ver con lo que connotan las imágenes. Mediante este juego reflexivo y una enunciación subjetiva lo abordado en el cine-ensayo no es en verdad su objeto, sino, como se ha dicho, lo que se muestra es el proceso del pensamiento mismo.

II. El cine, un lenguaje de vacíos

Si tuviéramos que hacer una ontología del audiovisual tendríamos que reducir este a fenómenos relacionados con la luz y el sonido. Es decir, frecuencias de ondas que el espectador es capaz de percibir. Sin embargo, con esto no decimos mucho ya que esto mismo es aplicable prácticamente a cualquier cosa. Nosotros no vemos las cosas, sino la luz que nos viene de ellas. De manera análoga se puede decir del sonido, las cosas no suenan, sino lo que suena está en nuestra percepción. Esto, como ya propuso Immanuel Kant y posteriormente la fenomenología, abre un camino a pensar no tanto en la cosa representada —casi inalcanzable— y sí en la percepción. Pero la percepción no es suficiente para la interpretación, en el caso del cine se necesita el vacío.

¿Cuál es la unidad mínima de significado de una pieza audiovisual? Es decir, ¿cuál es esa mínima expresión gracias a la cual podemos llamar cine al cine? Muchos dirían que es el fotograma. Es decir, aquella impresión de luz (foto) a la que le corresponde una fracción de sonido. Sin embargo, para los teóricos de cine rusos¹ del principio del siglo XX la unidad mínima es la intersección entre dos fotogramas. Es decir, el espacio negro², sin imagen, que hay entre los fotogramas.

En sentido estricto, cuando vemos imágenes cinematográficas en movimiento no vemos el movimiento. Lo que vemos es una serie de imágenes estáticas. Nuestro cerebro puede unir las distintas imágenes fijas en una en movimiento. Esto es gracias a la persistencia retiniana. La persistencia retiniana es el tiempo que la imagen perdura en la retina. Gracias a esa permanencia de la imagen en la retina no vemos —o al menos no somos consciente de verlo— el tránsito de una imagen fija a otra. Por lo tanto, esa serie de fotografías fijas que corresponden a fragmentos de tiempo son percibidas como continuas y en movimiento.

Hay muchos experimentos que permiten comprobar por uno mismo los efectos de la persistencia retiniana. Hay uno de ellos que recorre las redes sociales. Consiste en que se muestra una mancha en blanco y negro en cuyo centro hay un punto rojo. Una voz nos pide que fijemos nuestra atención en dicho punto rojo durante 15 segundos. Trascurridos el tiempo nos pide que fijemos nuestra mirada en una pared blanca. El efecto es inmediato, pues se nos forma, en este caso concreto, la silueta de Michael Jackson en la pared³. Lo que ha ocurrido es que en el paso previo nos mostraba una imagen muy diluida del cantante. No somos conscientes de estar mirándola pues nos pide que nos concentremos en el punto rojo. Pero, en verdad, sí la miramos gracias a la mirada periférica. Cuando apartamos la mirada a la pared blanca la imagen aún estaba en nuestra retina y la vemos. Lo que más nos interesa es señalar que en ese instante que miramos la pared blanca se nos proyecta una imagen que no está en la pared —o en la pantalla—, sino en nuestra retina.

Con el cine, que en griego significa movimiento, pasa lo mismo, es nuestro cerebro el que anima con continuidad las imágenes discontinuas. Es decir, es pre-

cisamente gracias a los espacios vacíos que este percibe el movimiento cinematográfico. Así pues, aunque sea de manera fisiológica el cuerpo humano establece un procedimiento de lectura entre lo que hay y lo que no hay. Rellena los espacios intersticiales con la imagen que aún perdura en su retina.

Conviene que nos fijemos en la palabra «lectura». Efectivamente, el cinematógrafo es un lenguaje compuesto de escritura y de lectura. Como cualquier lenguaje, el cine está compuesto de vacíos, huecos que el lector debe componer para construir un significado (Vargas, 1988, p. 31). Volviendo a los teóricos rusos, fueron ellos los que teorizaron con más éxito la técnica del montaje en el cine. El efecto *Kuleshov* lo aplicaron para significar sobre la base de una narración. Este consiste, como se sabe, en la libre asociación de imágenes sin relación aparente que al montarse juntas componen un significado que es más que la suma de las partes. Es conocido el experimento de la imagen de la cara neutra que al intercalar otra imagen la percepción del espectador sobre la cara toma diferentes significados. Esa cara puede significar hambre si se inserta un plato de comida, o tristeza, si lo que se asocia es la imagen de un difunto, etcétera. Esta técnica de montaje en el siglo XX revolucionó no solo el cine, sino también otras disciplinas artísticas del siglo XX. Los collages, los juegos poéticos surrealistas o los *ready made*, por ejemplo, fueron exploraciones artísticas que encontraban significado en el choque de cosas diversas (Baena, 2010, pp. 224-226). Pensemos en Marcel Duchamp, por ejemplo. Su obra Fuente (1917) se compone de la interacción del nombre «fuente» con la forma de un urinario en un contexto artístico. A partir de este tipo de interacciones los significados se disparan.

Pero antes de meternos en el cinematógrafo, pensemos en un lenguaje más común, el de la escritura gráfica. Imaginemos que un día llegamos a casa y nos encontramos una nota en la puerta que dice: «yo estuve allí». Esta frase no dice nada si no sabemos quién escribió y colocó el mensaje, quién dice que estuvo, cuándo estuvo y dónde es allí, es decir, dónde estuvo. Se precisa de un discurso, de un contexto, para que la frase tenga sentido. Volviendo al cinematógrafo, podemos ver que un plano por sí solo dice bastante poco. Un plano o imagen en movimiento asociado a un



sonido no dice más que un «yo (el camarógrafo) estuve allí». Si nosotros vemos en la pantalla un plano de una terraza con unos niños jugando en medio de una lluvia no nos dice gran cosa. Se precisa saber quién habla cinematográficamente, qué lugar es ese, quienes son los niños filmados y en qué época. Es decir, la información del plano no está en el plano mismo, sino en el discurso, en el contexto, que es precisamente lo que no se ve.

Pido disculpas porque seguramente el lector, llegado a este punto, piense que lo que se ha dicho hasta ahora es obvio. Sí, efectivamente, ya sabemos que el cinematógrafo es un lenguaje y por lo tanto es discursivo. Y que efectivamente leer es interpretar los vacíos. Si lo señalamos machaconamente es porque nos parece importante recordarlo. Y la razón es porque muchas veces esto se olvida y es conveniente señalar el límite representativo del lenguaje y del arte. René Magritte en su famoso cuadro *The treachery of images* —la traición de las imágenes— (1929), nos recuerda los límites de la representación. En él se ve representada una pipa y debajo de él la frase *Ceci n'est pas une pipe*. Evidentemente la pintura de una pipa no es una pipa ya que esta ni se puede cargar de tabaco, ni encender, ni fumar como sí una pipa de verdad. ¿Es la imagen, como asegura el título, el que miente o es el texto? Una paradoja que nos invita a pensar sobre lo representado. De igual modo, es preciso recordar que el cine y el audiovisual es una construcción que interpreta la realidad, pero no nos la ofrece sin filtros. ¿Pero, por qué podría ocurrir esa confusión entre la representación y lo representado? Tratémoslo de responder en el siguiente apartado.

III. El audiovisual totaliza el significado

Evidentemente cuando vemos una película de ciencia ficción en la que, por ejemplo, un personaje humano vuela no pensamos que represente la realidad. El espectador sabe distinguir perfectamente entre lo que aparece en una pantalla y la vida que vive. Lo que aquí queremos señalar tiene que ver con ciertas confusiones entre lo que se muestra en una pantalla y lo que pretende representar. Existen enunciaciones fílmicas que hacen al espectador dudar de si lo que ve en el audiovisual participa íntegramente o no de una realidad.

Hay piezas audiovisuales híbridas que resultan difícil saber qué es reflejo de la realidad o qué de la inventiva de una realización. Pensemos en los *biopics*. Es decir, en las películas de ficción o documental⁴ que tratan la vida de un personaje histórico o actual relacionado con la política, la ciencia, el mundo artístico, etc. Por ejemplo, ¿qué representa la película *Bohemian Rhapsody* (2018) del director Brian Singer? Podríamos responder inocentemente que la película encarna la vida de Freddy Mercury, el cantante del grupo de música Queen de las décadas de los 80 y 90 del siglo XX. Sin embargo, esto no es así. Lo que representa o, mejor dicho, lo que reproduce es

un discurso mil veces repetido y que es entendible por todos los espectadores. Este discurso es el mito del artista moderno. Mito que ya lo hemos visto en otras películas anteriores. Pensemos en *biopics* musicales del estilo de *The Doors* (1991) de Oliver Stone. O pensemos en la película *El loco del pelo rojo* (1956) de Vicente Minnelli y George Cukor. En esta se representa cinematográficamente la vida del pintor «maldito» Van Gogh. Quizá el pintor holandés encarna a la perfección la idea del mito del artista moderno que se ha llevado tantas veces a la pantalla. En estos casos lo que se adapta y se reproduce es el mito de Fausto con diferentes máscaras. Este mito pone en escena al individuo talentoso e insatisfecho que vende su alma al diablo y que termina siendo desgraciado. En pocas palabras, el talento trae consecuencias catastróficas.

Sin embargo, cuando vemos este tipo de películas es inevitable que terminemos con un pensamiento del orden: «¡Ay que ver lo que vivió tal persona en su vida!» Como si hubiéramos sido testigos de parte de su trayectoria vital. En cambio, la enunciación cinematográfica es exactamente igual que la película que cuenta las aventuras de un superhéroe. En este aspecto, hay una diferencia notable entre un *biopic* y una película de ciencia ficción. En esta última el espectador común circunscribe ese mundo ficticio al límite de las pantallas, mientras que para un *biopic* lo representado trasciende ese límite y se instala en la realidad. Es como si hubiera una línea imaginaria divisoria entre aquello que es ficticio y aquello que se conecta con la realidad. Por así decirlo, en las películas fantasiosas se traspasaría el límite de tolerancia de materialidad y, a la inversa, una película realista, como el *biopic*, se mantendría dentro del umbral de tolerancia realista.

Debido a la enorme cantidad de elementos resulta muy poco práctico establecer los parámetros de lo que hemos llamado umbral de tolerancia de realidad de una narración audiovisual. Podríamos decir que la enunciación es más realista si se usan más elementos sacados de la realidad. Por ejemplo, si la protagoniza un personaje que existe o existió dentro de un contexto histórico real se percibirá como real, más que si se trata de un personaje ficticio en un mundo fantástico. Ahora bien, si en una narración audiovisual se usan muchos elementos reconocibles con lo real y, en cambio, hay un elemento cualitativo exageradamente fantasioso, entonces la narración se entenderá como fantástica. Así pues, si ese mismo personaje real, histórico, en un contexto igualmente real hace algo increíble, como volar o soltar fuego por la boca, se vería como una narración fantástica por muchos elementos reales que se pongan en escena. Por todo esto, resulta más útil hablar genéricamente de umbral de tolerancia realista. Sin especificar el grado o la forma de medirlo. Cada espectador tendrá su umbral de tolerancia realista. Es decir, una narración no sobrepasa los límites de tolerancia realista si se percibe como real. Lo importante, y conviene no olvidarlo, es que hablamos de percepciones y no de elementos reales. Tanto una película fantástica como un *biopic* están compuestos por el mismo material y estos son, en definitiva, discursivos.

Dejemos a un lado las películas que se quedan en los límites de la pantalla. Es decir, aquellas que se reconocen como fantásticas. Estas no nos interesan para nuestro acometido por ser entendidas manifiestamente como no reales. Así pues, centrémonos en aquellas piezas audiovisuales a las cuales el espectador común otorga cierta realidad o reflejo de la realidad. ¿Cuáles serían las causas narrativas por las cuales para el espectador no se sobrepasaría el umbral de tolerancia de realidad? La respuesta que encontramos es porque existe un apego entre lo mostrado en la pantalla y lo que se estima como real en la percepción del espectador. Como ya se ha dicho anteriormente, nosotros vemos el movimiento en el cine desde unos pocos fotogramas estáticos. Bueno, pues se puede decir que, de manera análoga, el espectador ve como real una película o, más genéricamente, una pieza audiovisual desde solo unas partes que estima como veraces. Se produciría una suerte de sinécdoque por la cual una parte de la narración fílmica que se entiende como real representa a la totalidad (Álvarez, 2011, p. 104). De esta manera, al ver un *biopic* en el que reconocemos partes como real concluimos que así debe ser en la realidad. En otras palabras, en el cine nuestra visión es parcial, sin embargo, por nuestra capacidad lectora completamos o hacemos que su significado sea total. A esto nos referimos cuando decimos que el cine totaliza el significado. Unas pocas imágenes que entendemos como reales, aunque no lo sean, establecen una realidad trascendente fuera de las pantallas.

Sin embargo, esto es una falacia. No se puede concluir gran cosa de la vida de Vicent Van Gogh como consecuencia de una película sobre su vida. O al menos, no mucho más de lo que nos pueda decir de su vida una fría enciclopedia. Esto que, sin embargo, todos los espectadores conocen, parece como si cayéramos en una especie de olvido. Este olvido es fomentado, como ya se ha dicho, por el hecho de considerar elementos en la pantalla que tiene una suerte de apego con la realidad. Ese apego viene dado por una cierta concordancia que hay entre las creencias del espectador sobre algo y lo que se muestra en la pantalla. Efectivamente, es el discurso mil veces repetido lo que entendemos como real. Es decir, en el audiovisual no es la cosa que se pretende representar lo que recibimos, sino lo que percibimos es el discurso sobre esa cosa. Ese discurso es entendible no en tanto refleja la realidad sino en tanto es reconocible. Es un discurso compuesto por muy pocos elementos que totaliza el significado de lo que pretendemos representar.

IV. Distanciamiento

Hemos hablado de que hay películas que se aprecian apegadas a la realidad. No significa que efectivamente lo estén, sino que debido a una serie de circunstancias son vistas como representantes, más que otras, de una realidad vívida. Las razones las podemos encontrar desde dos vertientes. Una fenoménica y otra discursiva.

La fenoménica tiene que ver con el hecho de que lo audiovisual es el fruto de una huella lumínica, como la fotografía, y sonora. De tal modo, que se aprecia

partícipe de la realidad misma, aunque sea porque trozos de esa realidad se pueden transmitir o codificar. Además, cumple el objetivo de ser testimonio de un encuentro entre el aparato que registra imagen y sonido y la realidad externa. Desde este punto de vista el audiovisual da testimonio de un hecho. Aunque solo sea el de «yo estuve allí». Igualmente, lo que reproduciría es lo que en términos de Siegfried Kracauer llama el «fujo de la vida» (Espinosa, p. 47, 2011). Es decir, ese movimiento análogo al que en verdad sentimos cuando vivimos. Todo esto —ser huella de la realidad, ser testigo de un encuentro y reproducir el flujo vital— hace que se perciba como un todo real.

Pero, como ya se ha dicho, este carácter fenoménico no es nada sin un discurso. Y es precisamente en el discurso donde se potencia ese apego a la percepción de realidad. Este carácter discursivo en el audiovisual es heredado de otras disciplinas artísticas y literarias. Por ejemplo, ciertas producciones audiovisuales beben del carácter discursivo periodístico de la crónica o del noticiario, etc. Pero hablemos de los dos géneros que ocupan la gran parte de la filmografía: el cine ficcional y el cine documental. Aunque tratemos, como más tarde abordaremos, de dos tipos de enunciación cinematográfica distinta, en verdad estaríamos hablando de narraciones análogas en tanto a estructura retórica se refiere.

Y dicha estructura ha seguido la sistematización que en el siglo IV a.C. formulara Aristóteles en su *Poética*. El filósofo describió la estructura de la dramaturgia griega. Dicha formulación ha permanecido casi intacta hasta ahora. Del teatro, desde donde se formuló, pasó más tarde al cine. Expongámosla, aunque sea de manera muy resumida. Según esta estructura la obra se dividiría en tres partes. En la primera se presentaría un orden —social, moral o político— que de alguna manera se desequilibraría y que el personaje llamado a la acción, o protagonista —héroe o heroína—, debe volver a ordenar. En la segunda parte se desarrolla la acción de manera infructuosa. Y por fin, en la tercera parte la o el protagonista sufre una revelación (anagnórisis) gracias a la cual puede volver a ese orden preestablecido. La mayoría de las veces el final es irónicamente trágico porque si bien se restablece el orden inicial el héroe o la heroína sufren —quizá incluso paguen con la muerte— haberlo logrado.

Aristóteles diferencia dos dramaturgias: la tragedia (seria) y la comedia (jocosa). Ambas se basan en la mimesis, es decir, en la imitación. Mientras en la tragedia se imita relatos universales y míticos que pertenecen a dioses o semidioses, la comedia imita la vida corriente. Los personajes de la tragedia son universalmente conocidos por todos y representan un orden moral. En cambio, la comedia refleja la humildad de la calle en sus personajes concretos. También representa un punto de vista moral, aunque este sea el contrario al que se deba seguir. Podemos decir que lo que imita la tragedia es una idealización perfecta o camino a la perfección, mientras que lo que imita la comedia es lo burdo, lo imperfecto de alguien mortal, vulgar e irrisorio.

Aristóteles también señaló el carácter purificador del drama. Debido a las acciones que imitan a la vida —ya sea de humanos o de dioses-humanos— el espectador

encuentra en lo que ve algo reconocible. Gracias a este reconocimiento el espectador vive las hazañas de los protagonistas. Empatiza con ellos y padece, de manera gregaria, los mismos sufrimientos. En una palabra, el espectador se compadece, en su forma más literal, padece con, de la vida de los protagonistas puesta en la escena. Esta forma de vivencia gregaria de los acontecimientos de los personajes hacen que el propio espectador sufra una catarsis. Una catarsis, en tanto purificación de los pecados de los personajes mediante las acciones de estos.

Y es en esa identificación del espectador con la vivencia de los protagonistas en la obra, donde se puede ver ese apego discursivo con la realidad. El espectador siente y participa de la acción del drama al punto de sentirla como real. El siguiente paso consiste en una suerte, si se permite la expresión, de adormecimiento crítico por el cual lo sentido se convierte en un todo. Lo vivido subsidiariamente se aprecia como una verdad que trasciende las tres paredes del teatro o la pantalla en el audiovisual. Dicho de manera inversa, para el espectador le resulta complicado tener una posición crítica de lo visto y oído. Así, por ejemplo, al sentir lo mismo que el protagonista en un *biopic* entendemos sus sentimientos y podemos extrapolar esa sensación al resto de su vida. De alguna manera, como espectadores dejamos de ser nosotros para convertirnos en los protagonistas. Sería una suerte de enajenación gracias a la cual dejamos nuestra vida fuera del marco escénico para vivir otra ajena en la pantalla o en el teatro. De hecho, es eso lo que precisamente buscamos cuando vemos una película o una obra de teatro, evadirnos de nuestra vida por par de horas.

Esa enajenación aparentemente inofensiva que responde más a una evasión resulta acrítica para las ciencias sociales y para los movimientos políticos. Si pretendemos que el audiovisual sea una herramienta útil se debe tener en cuenta estas objeciones. Veámoslo con un ejemplo. El cineasta cubano, director de *Fresa y Chocolate* (1993), Gutiérrez Alea cuenta una anécdota en su libro *Dialéctica del Espectador* (1982). Proyectaban una película de Tarzán en un cine del centro de la Habana repleto de público negro. Las películas de Tarzán son abiertamente racistas. Tarzán suele dibujarse como una especie de super héroe en una selva indómita repleta de aborígenes africanos atrasados, sanguinarios y crueles. Sin embargo, los espectadores negros cubanos empatizaban con Tarzán en sus aventuras en detrimento de los negros africanos. Según Gutiérrez Alea —siguiendo a Bertolt Brecht— sería la retórica discursiva de la ficción la razón por la cual el público suspende su juicio crítico. En vez de cuestionar lo visto según su propia experiencia vivida, participan ciegamente del discurso dominante. Las estructuras de la dramaturgia clásica están pensadas para que el espectador empatice con el héroe. Los objetivos del héroe son también los del espectador, por tanto, están por encima de cualquier punto de vista crítico (Alea & Blanco, 1982, pp. 21-28).

¿Pero cómo hacer un texto fílmico o teatral crítico? Según el propio Bertolt Brecht acerca del teatro dialéctico, la clave reside en el extrañamiento. Es decir, crear mecanismos en la dramática que permita romper la alienación que produce la es-

estructura aristotélica clásica. Es decir, crear un «fruncir el ceño» —en una expresión propia— del espectador gracias al cual este se pregunte sobre lo que ve. Ese fruncir el ceño viene dado con la intención de que el espectador no esté cómodo en su sillón viendo pasivamente la obra. Por el contrario, hay que romper las estructuras de lectura a las que está acostumbrado con el fin de que lance preguntas a la obra. De alguna manera, el espectador está en una posición diferente a la que suele estar. Esta situación extraña sugiere que el espectador se haga preguntas que secretamente lanza a la obra. La obra, a su vez, responde. De esta manera, a través de ser otro espectador y acomodarse a otra obra se establece un mecanismo dialéctico gracias al cual el espectador, primero, despierta del embelesamiento empático de lo que ve y, segundo, se lo cuestiona.

Uno de esos mecanismos de extrañamiento —quizá el más usado— ha sido el de saltarse la cuarta pared. Es decir, de alguna manera crear una disrupción que haga mirar al espectador —ya sea real o simbólicamente— fuera de escena. Ese hecho hace interrogarse al auditorio si lo que ve es o no parte de la obra misma. Este primer cuestionamiento hace que comience la dialéctica entre obra y público. Pongamos un ejemplo filmico práctico. La película *El Espejo* (1997) del director iraní Jafar Panahi cuenta la historia de una niña que quiere llegar a su casa. La película comienza con la niña protagonista con un brazo en cabestrillo esperando a que la recojan en la puerta del colegio. Pasa mucho tiempo y nadie viene a por ella, así que decide ir sola a casa. Se muestra a una niña indefensa y perdida que va de un lado a otro sin parecer orientarse para llegar a su casa. Al fin logra subirse a un autobús. El conductor le pregunta hacia dónde va y la niña permanece callada y mira a la cámara. El director de la película le dice que no mire a cámara. La niña reacciona diciendo que no quiere actuar más. Se quita el pañuelo de la cabeza, la escayola que le cubre el brazo y sale del autobús. Todo el equipo de rodaje se queda sin palabras. Se miran uno a los otros sin encontrar respuesta. Alguien sale a hablar con la niña. Por suerte, la niña tiene el micro inalámbrico funcionando y podemos escuchar desde dentro del autobús lo que dicen en la calle. La niña le dice al miembro del equipo de filmación que no actúa más y que se va a su casa. Y eso mismo hace, irse sola a casa. Desde la dirección deciden que dado que tienen su sonido la seguirán desde el autobús su caminar.

El mecanismo de saltarse la cuarta pared se ha puesto en marcha. En un primer momento, cuando la niña mira a cámara y vemos al equipo, se produce por parte de la audiencia un extrañamiento. En ese instante nos preguntamos si eso es verdad o no. En cualquier caso, nos saca de ese estado de confort y nos pone en alerta. Lo curioso es que la película no ha cambiado, sigue siendo la historia de una niña que quiere ir a su casa. Lo que ha cambiado es la manera en la que el público se coloca ante el filme. Ahora no es una película de una niña indefensa al albur de los acontecimientos, sino una niña fuerte y valiente que camina por medio de la ciudad. En este preciso instante, se establece una dialéctica entre espectador y la historia. El espectador que ha entrado en el juego se pregunta por la razón por la cual el director Panahi

ha tomado esta decisión. En ese juego dialéctico entra gran cantidad de elementos que chocan unos con otros. Ya no es una película que cuenta unos hechos objetivos cuya autoridad reside en la dirección, sino que se establece un juego sobre la realidad y la ficción en donde cualquier interpretación crítica tiene cabida.

Sin embargo, en esto del extrañamiento brechtiano no hay reglas. En realidad, el mero hecho de saltarse la cuarta pared en ocasiones —últimamente más de las veces— no extraña. En la actualidad, si estuviéramos en una representación de una obra de teatro y alguien se levantara de la butaca para enfrentarse a la obra lo miraríamos como parte de ella. Se ha utilizado tanto este método que ya no vale de cualquier manera. Por lo cual, podemos decir que lo importante no es saltarse la cuarta pared, sino producir en el espectador un extrañamiento tal que este se cuestione lo que ve. Lo que se persigue es el efecto y no la forma de cómo se haga.

Sistematizar una metodología de extrañamiento sería una contradicción en los términos. Si de lo que se trata es de poner al espectador en una posición extraña o de alerta, poco sentido tiene que esta posición esté estructurada de antemano. El extrañamiento vive de la sorpresa, de lo impensable, de lo nuevo. En cambio, desde esta posición sí nos atrevemos a señalar aspectos que debería abordar el extrañamiento.

El primero es pensar el extrañamiento desde la norma o, mejor dicho, desde lo conocido. Si se pretende sorprender para hacer que el espectador se interrogue lo que ve, una de las mejores formas es pensar qué espera el público. Parafraseando a John Berger, el espectador está educado a ver de una determinada manera (2000). Cuando estamos ante un cuadro, una obra de teatro o una película esperamos una forma más o menos concreta de expresar y, consecuentemente, orientamos nuestra percepción a la forma prefijada. La sorpresa viene, por ende, de la ruptura de esa norma del decir artístico y de ver. Del mismo modo, si desde el principio la propuesta es extraña, como podría ser algún tipo de arte experimental, termina no extrañando. No hay nada más acrítico que la etiqueta de arte experimental, ya que se presupone según el sentido común, que no es entendible o que es extraña. Por lo tanto, la postura del extrañamiento debe estar en una situación intermedia entre lo que se espera y es conocido y el salto al lado de la experimentación que supone la forma nueva.

Con esto no queremos decir que estemos contra al arte experimental. Todo lo contrario, valoramos que este arte libre y nuevo es fundamental para el desarrollo de un cuerpo artístico. Sin embargo, consideramos que el arte experimental no puede erigirse como el «arte otro», sino como un arte autónomo que no se define por la otredad. Es decir, el arte experimental no se niega al hegemónico, sino que se establece en el plano de igualdad a cualquier otro. Sin embargo, si lo que se pretende es extrañar, o lo que es lo mismo, enajenarse, debe hacerlo desde un lugar preestablecido, una norma o un discurso hegemónico. Sólo desde este discurso entendido por «normal», este se puede burlar. En pocas palabras, el extrañamiento solo tiene sentido si se extraña sobre algo que no extraña.

En segundo lugar, si el extrañamiento tiene como objetivo desarticular las herramientas de la dramaturgia por las cuales el espectador cae embelesado en el mundo ficticio, lo que se debe pensar es precisamente el medio de expresión. La clave estaría en prestar atención no solo en la forma literal sino también a la contextual. Para ello conviene diferenciar dos tipos de lecturas de las imágenes. El profesor Antonio Weinrichter lo diferencia en grados. De tal manera que habría una lectura en primer grado, aquella que percibimos de manera primaria, y una segunda lectura, más atenta, que precisamente lee la intención. Barthes explica esta diferencia con un ejemplo muy ilustrativo. En anuncio publicitario existe una interpretación denotativa de lo mostrado. Por ejemplo, que si usas tal champú no solo tu cabello cambiará sino también tu vida. Sin embargo, el significado connotativo es siempre «compre este producto» (Barthes, 1993, pp. 239-234). Igualmente, las imágenes cinematográficas tienen una lectura primaria, aquello que denota, y una lectura en segundo grado, aquello que connota. El significado en primer grado nos pega a la pantalla y, como hemos dicho antes, totaliza el significado. Ir pues a una lectura en segundo grado nos cuestiona la intención y hace que pensemos en la imagen y en su significado. Una lectura en segundo grado, consecuentemente, nos distancia para tomar una postura crítica de lo mostrado. Con lo cual, desde la enunciación cinematográfica misma se han de aportar esas herramientas, si se pretende crear un texto crítico. Y con ello nos referimos a pensar el medio, no solo al lenguaje mismo, sino al espacio, real y simbólico, que hay entre el emisor y el receptor.

V. Documental y ficción. Cuestión de enunciación

Hemos estado hablando hasta ahora de películas documentales y de ficción. Hemos presupuesto que, aun tratándose de estructuras similares, son cosas distintas. Y no hemos tenido la necesidad de definir cada una porque hay un entendimiento común sobre qué es una película de ficción y un documental. De hecho, el problema no está en diferenciar y sí en definirlo. Cuando se intentan definir los términos se cae casi siempre en contradicciones. Intuitivamente sabemos que el documental se encarga más de lo factual. El documental se encargaría de exponer hechos en múltiples formas. Estos hechos pertenecen al ámbito de lo real. En cambio, la ficción recrea o más bien imita —por usar un término aristotélico— la realidad, creando una copia *sui generis* que se limita a la pantalla. Lo importante es señalar que, en contra de lo que se puede pensar, el documental no cuenta algo necesariamente verdadero y la ficción algo necesariamente falso. Porque la diferencia entre ambos reside en la forma de enunciación fílmica. Es decir, esa forma de decir cinematográfica que es vista de una manera especial por el espectador. Igual que nuestra forma de habla es diferente según en las circunstancias que nos veamos. No es lo mismo cómo hablamos ante amigos que ante un juez o en el mercado. En estos tipos de hablas se ponen en fun-

ción miles de mecanismos que dan como resultado un decir que incluso aporta más al discurso que lo que se dice. Como argumentábamos, de igual modo, la diferencia entre el documental y la ficción es en la enunciación. Y esta es vista de manera inmediata, al punto es así, que cualquier espectador educado en el audiovisual sabría con solo unos minutos decidir qué es. O si no se sabe qué es, por lo menos se sabe qué forma tiene.

Por decirlo en pocas palabras, la enunciación del documental sería metafóricamente como si el que hablara lo hiciera «sobre» esa cosa de la que está hablando. Utilizando un símil, es como el científico que mira por su microscopio encima del objeto de estudio. Está sobre él. Para ello lo observa, lo analiza, coteja resultados y evalúa una conclusión más o menos cerrada. En la ficción, en cambio, se enuncia también desde arriba, pero sobre un mundo que debe ser imitado. Siguiendo el símil, es ese mismo científico que elabora una historia en su cabeza y que tiene que replicarlo cinematográficamente. Esa sería la diferencia entre ambos. Una cuestión de enunciación entendida como forma del habla audiovisual. Lo demás es todo coincidencia. Ambos siguen estructuras similares de actos, de lógica aristotélica y de desarrollos parecidos. Ambos reproducen lo factual. Es decir, hechos objetivos que pueden ser filmados y trasladados a la pantalla. En pocas palabras, ambos exponen objetos con diferentes enunciaciones. El documental es la enunciación «sobre» y la ficción «imitación de».

Estos dos tipos de enunciación han sido usados mayoritariamente para el consumo del audiovisual. La ficción se ha visto como una narración para la evasión fundamentalmente. En cambio, el documental se piensa para la divulgación de información sobre hechos pertenecientes a la vida real. Ambas formas de enunciación se han desarrollado sobre la base de una estructura aristotélica y bajo las demandas de la industria cinematográfica. Ya sea los grandes estudios de cine como las televisiones o las plataformas de contenido audiovisual han producido películas con unas estructuras similares. Cuando un espectador se sienta ante la pantalla sabe, estructuralmente hablando, qué se va a encontrar. Las personas que programan material audiovisual han reproducido con pequeñas variaciones un modelo que además es demandado por la audiencia.

La pretensión de objetividad ha llevado a una especie de olvido, gracias al cual se descuida el hecho de pensar que lo único objetivo solo es la enunciación. Desde la segunda guerra mundial, cada vez más, se ha cuestionado desde la propia disciplina cinematográfica la objetividad de esta. Se han desarrollado películas de ficción —enunciación de ficción, queremos decir— que son documentales y documentales que son falsos como si fueran ficción. Incluso los documentales que se han producido para la divulgación de las ciencias y de las humanidades reproducen el modelo expositivo de la televisión. Debido a este arquetipo, desde los centros de conocimiento se han producido documentales expositivos, pero rara vez películas críticas que generen conocimiento. El cine, en este sentido, ha estado subordinado

a estructuras preestablecidas y a discursos hegemónicos que, lo que hemos llamado totalización del significado del medio audiovisual ha ayudado a fortalecer. Consideramos que es preciso, pues, abrirse a nuevas enunciaciones que sean acordes con el modelo científico. Y este no es otro que el pensamiento crítico.

VI. El cine-ensayo, un modelo crítico sin definir

Todo este camino que hemos seguido nos ha llevado a toparnos con el cine-ensayo. Hemos, hasta ahora, hablado del cine como lenguaje, ahora habría que hablar de lo que se entiende como ensayo para, más tarde, abordar qué sería aquello del cine-ensayo.

Muchos de los teóricos de lo audiovisual no dudan en señalar a los *Essais* de Montaigne como el modelo que inspira a los cineastas que practican el cine-ensayo. En los ensayos Montaigne, según sus palabras, busca «dar la medida de su visión, no la medida de las cosas» (Weinrichter, 2007bis, p. 44). Para actuar de esta manera el humanista francés se pregunta ¿qué sé yo sobre «tal cosa»? Esta pregunta le lleva a iniciar un camino incierto y vacilante. Este giro, a su vez, hace que el texto se convierta en una enunciación subjetiva. Dicha subjetividad en Montaigne hace que invente una forma en cada ensayo. Explora el error, la duda, afirma cambiar de opinión para terminar de formular una experiencia encarnada al enfrentarse al reto (Peydró, 2019, p. 230). No expone un saber positivo como si fuera un texto científico, tampoco lo excluye, solamente lo amplía para un conocimiento vívido.

Con el mismo propósito se establecen los criterios cinematográficos del cine-ensayo, no tanto para dar un saber positivo, sino una experiencia subjetiva encarnada. Y a partir de aquí, los senderos se bifurcan. No se puede hablar del cine-ensayo en general, sino de películas concretas en forma de ensayos. Cualquier generalización es traicionar su esencia. Solo se puede decir que es una enunciación libre que explora el error y la duda desde la subjetividad autorreflexiva. Pero esto es decir bien poco o, aunque parezca paradójico, es decir demasiado, ya que bajo este marco cabe gran cantidad de configuraciones. Para centrarlo será mejor hablar de diversas formas de hacer a lo largo del tiempo.

Se ha visto en el cine de vanguardia ruso y más concretamente en las películas llamadas sinfonías de ciudad una forma precursora del cine-ensayo. La característica de este cine de los años 20 y 30 reside en el montaje (Weinrichter, 2007 bis, p. 30). Este no se trata de un montaje lineal que pretende seguir una lógica aristotélica gracias a la cual cada elemento viene dado por una cadena causal. Por el contrario, en este tipo de cine sinfónico se sigue una lógica distinta. La película se ordena por bloques temáticos y las imágenes saltan de un lado a otro no siguiendo una dramaturgia sino una lógica interna propuesta por el montador-director. Sería pues la subjetividad de esa ordenación la que elaboraría el discurso. El montaje está subordinado

al montador, a la elección de los planos, al orden de estos y al ritmo que impone a la obra, y no a la historia. En este aspecto, las imágenes reales captadas como un documental se resignifican al chocar con otras imágenes igualmente reales para decir algo nuevo. Quizá la película que mejor expresa este quehacer fílmico sea *El hombre de la cámara* (1929) de D. Vertov. En la película se muestra un día en una ciudad cualquiera de la Unión Soviética. La cámara viaja, omnisciente, por todos lados al ritmo vital de la ciudad. La diferencia sustancial con otras sinfonías de la ciudad es que Vertov monta en paralelo el proceso de elaboración de la propia película. Vemos al cámara filmando, a la montadora seleccionando, cortando y pegando fotogramas. La imagen se para, se detiene, se congela, se acelera y continúa a la par del movimiento de la ciudad. Este artefacto utilizado por el director hace que pensemos en el propio medio y que nos interroguemos sobre lo que vemos. Pone en funcionamiento la mencionada dialéctica del espectador brechtiana.

Sin embargo, para muchos teóricos no se puede hablar de cine ensayo hasta la aparición del cine sonoro y la intervención de la voz del director sobre la obra. Según este punto de vista, es la voz y la palabra la que termina por decantar la subjetividad del filme. Evidentemente, el mero uso de la voz no determina la subjetividad, sino es la forma de expresión de esta lo que la define. La voz en off —o *voice over*⁵— del documental clásico que, como si fuera un dios, expone la razón de las imágenes pretende ser objetiva y limitarse a la exposición de los hechos. Esta no es la voz-que-piensa del cine-ensayo. La voz en el cine-ensayo es reflexiva, dubitativa, argumenta el pensamiento de la dirección y es réplica de la vivencia del proceso.

Para el profesor Weinrichter esa voz expositiva del documental factual deviene ensayística en el cine de propaganda de los años 30's y 40's. Los regímenes totalitarios usan el audiovisual para influir sus ideas en la sociedad. Estas películas propagandísticas se construyen sobre la base de imágenes sacadas de lo real. Es un discurso ideológico, alejado de la objetividad científica. A través del montaje de imágenes documentales y mediante la palabra —quizá demasiado autoritaria— se articula un discurso político (2007, p.33). Quizá podemos señalar, en este aspecto, elementos que se diferenciarán de lo que más tarde se entenderá por cine-ensayo. El primero es que en la enunciación no hay un Yo, sino un Nosotros que dota al discurso de una impersonalidad en la enunciación. En cambio, la personificación se obtiene mediante la identificación con el líder. Tampoco casa muy bien con el estilo ensayístico el hecho de establecer una voz aseverativa que se asemeja más a la voz publicitaria que a la voz reflexiva y pensante que persigue el ensayo.

Es en Francia en la década de los años 50's del pasado siglo cuando el estilo ensayístico se forja más claramente. Hay numerosos cineastas que en esta época se apoyan en el documental personal para afrontar temas diversos, muchos de los cuales se circunscriben a cuestiones intelectuales como el arte, la artesanía, la ciencia o la política. Estos documentales personales se convierten en expresiones reflexivas que desde la dirección se cuestionan lo que ven y a ellos mismos. De todos, podemos

señalar dos de ellos, Resnais y Marker. El primero destaca por su película *Noche y Niebla* (1956). Una voz, trasunto del propio director, reflexiona sobre las imágenes de la *Shoah*, el genocidio nazi de judíos. Dicha reflexión nos invita a hacer un ejercicio de memoria. El otro cineasta de la época, ayudante en *Noche y Niebla* (1956) de Resnais y forjador del estilo ensayístico, es Marker. Marker extiende su realización de cine-ensayo hasta finales del siglo XX, asomando con un par de producciones en el XXI. En la década de los 50's realiza *Lettre de Sibérie* (1958). Sobre esta película y sobre su realizador el crítico francés Bazin ha subrayado su particular montaje. Para el crítico Marker inaugura lo que denomina montaje horizontal. Esta forma de sintaxis del material cinematográfico no se basaría en la interacción entre imágenes exclusivamente, sino que partiría del sonido a la imagen. Dicho en palabras del propio Bazin, «el montaje se hace del oído al ojo» (Weinrichter, 2007bis, p. 34). Más adelante, en la década de los 80's, Marker firmará el documental ensayístico, para muchos, más representativo, *Sans Soleil* (1982).

Desde finales de los 60's también se une a la enunciación cinematográfica en forma de ensayo el prolífico Godard. El magno cineasta aborda gran cantidad de temas, pero se caracteriza por poner en la pantalla el proceso mismo de construcción del metraje. Su voz en ocasiones advierte de un pensamiento que divide más que une. De esta manera su discurso se multiplica como en un juego de espejos para convertirse, según palabras de Weinrichter, en un meta ensayo (2007, p. 37). Godard autodenominó a su particular forma de hacer cine-ensayo como «forma que piensa». Es la forma, en tanto camino o método, lo que promueve la reflexión y la inmersión en el tema a cuestionarse según la libre asociación.

Aunque en este sucinto repaso por realizadores del cine-ensayo esté copado por franceses, la verdad es que otras filmografías abordan con gran éxito esta forma de enunciación. Podemos hablar de uno de los pilares del cine moderno, el cine italiano, con Rossellini que no solo inaugura el neorealismo, también incursiona en el cine-ensayo en su etapa televisiva. Igualmente, Pasolini se siente atraído por el cine-ensayo. También genuinamente personal, Pasolini encauza su práctica por el ensayo poético y político (ibídem, p. 35). La cinematografía norteamericana es, gracias al vídeo y a partir de los 80's, uno de los máximos exponentes de este hacer cinematográfico. Las nuevas reivindicaciones identitarias como el feminismo, las luchas raciales y descoloniales estructuran trabajos audiovisuales que transitan estas prácticas de cine reflexivo que cuestionan los modelos de enunciación hegemónica. Y, aunque solo sea por la forma y no por el contenido, este modelo intelectual de enfrentarse mediante una voz personal a las imágenes está representado por el *sui generis* autor Orson Welles. Primero en la televisión y más tarde dando el salto a la gran pantalla con la sugerente película *F for fake* (1973). Welles, con este tipo de películas, elabora textos que mezclan el documental, la ficción, el reportaje, la animación y el texto autorreflexivo del quehacer cinematográfico dentro de un montaje vertiginoso.

Así podíamos continuar con una infinidad de cineastas que dentro de la práctica del cine-ensayo albergan tantas formas como obras se realizan. Solo para concluir con uno, hablemos del alemán Farocki. El cineasta alemán no destaca tanto por afirmar lo subjetivo sino por la formulación de una teoría que se desarrolla a la vista gracias a los dispositivos audiovisuales. Focaliza sus temas en la producción audiovisual que elaboran instituciones militares o prisiones, del lado más bélico, y publicidad o cámara de vigilancia. Representa la visión más crítica de la propaganda estatal en su manipulación de las imágenes (ibídem, p.41). En este sentido sería la extensión audiovisual de Vigilar y castigar de Foucault. Lo que más se destaca de Farocki es que en sus producciones audiovisuales últimas no genera nuevo material audiovisual. Se basa en *found footage*, metraje encontrado, emitido por dichas instituciones que Farocki reinterpreta mediante su manipulación. Es un montaje que repite, congela y ordena en según qué sentido, junto con una voz supuestamente impersonal, construyendo textos que repiensan las imágenes dándole un sentido muy personal.

VII. Cine-ensayo en las ciencias sociales. Un método

La relación entre el cinematógrafo, las ciencias y la tecnología es muy estrecha desde el invento del primero. El cinematógrafo es fruto de la segunda revolución industrial. Inmediatamente se pone al servicio de la ciencia. Es conocida, como gracias a la fotografía en movimiento, se pudo describir el galopar del caballo. Mediante esa analogía entre lo fotografiado y el hecho real se pudo concluir y describir movimientos, formas, etc. que el ojo humano, a simple vista, no puede alcanzar. También la antropología usó el cinematógrafo como registro fenoménico de formas y acontecimientos culturales de otras poblaciones. Pero como hemos estado formulando durante todo el ensayo, esta disciplina también se dejó embaucar por la totalización del significado que impone la imagen. Se realizaban y se realizan textos y discursos audiovisuales que olvidan que no son más que discursos para convertirlos en prueba fehaciente de sus respectivas tesis.

Sin embargo, paralelamente a que la disciplina cinematográfica comienza a cuestionar su propia forma de relacionarse con la realidad, la antropología audiovisual efectúa la misma crítica. Quizá sea el también el cineasta y antropólogo francés Jean Rouch quien dio un giro a su propia forma de *cinéma vérité* para hacerlo más subjetiva. Para ello no duda en mezclar ficción y comentarios reflexivos sobre lo observado o comentarios cuestionadores en el epílogo de la obra. Para algunos teóricos, como Catherine Russell, el cine-ensayo sería el paso siguiente tras lo que se denominó etnografía experimental (ibídem, p. 23). Cabe también señalar el trabajo de la vietnamita Trinh T. Minh-ha en su obra postcolonial *Reassemblage* (1982). Minh-ha, antropóloga además de cineasta, deconstruye la práctica del documental etnográfico que se ha venido haciendo sobre tribus africanas. Para ello separa la imagen del sonido,

interrumpe las narraciones y hace un discurso, no desde la lógica de significar conceptos académicos, sino desde una lógica del cuerpo. La antropóloga no pretende tanto explicar a los otros como querer señalar las prácticas de los propios antropólogos occidentales cuando hacen trabajo de campo audiovisual en África. Para ello, su voz en las imágenes promete que *Reassemblage* no quiere hablar «sobre» determinada población, sino quiere hacerlo «cerca de». La directora se sitúa entre la población, entre sus actividades, pero sin la intención de significar algo concreto y nítido. Su filmar «cerca de» lleva quizá a no tener una perspectiva suficiente, pero sí veraz.

Sobre este último aspecto, se puede mencionar la cita que hace de Wittgenstein el antropólogo Geertz, «una imagen verídica de un objeto confuso no puede ser clara, sino confusa» (1994, p. 242). Dicho de manera opuesta, tener una imagen nítida de algo que no lo es supone una falsedad. En efecto, aquí precisamente radica la veracidad del cine-ensayo. El ensayo, que es la esencia de la ciencia, se compone de errores, vacilaciones, reformulaciones y comprobaciones no siempre definitivas. Si no se puede llegar a una conclusión positiva no significa que el proceso sea erróneo, ya que lo importante en estos casos es el camino y no el fin.

La metodología es pues, tanto en el cine-ensayo como en las ciencias sociales, la particularidad que caracteriza a cada obra y a cada director. Como decía el cineasta Robert Bresson a los directores, no dirijas, sino que te diriges. Por lo tanto, es esa manera de hacer cine la que forja, como dice Godard, la forma que piensa.

Para exponer una forma que nos sirva de ejemplo, que sea la de la cineasta francesa Agnes Vardá, una de la cineasta más luminosas que ha realizado filme-ensayo en las últimas décadas. Según recoge Peydró, la cineasta trabaja con una pregunta de partida. Por ejemplo, en *Los espigadores y la espigadora* (2000) salió a la calle con su cámara para responder una pregunta: ¿quiénes en la actualidad salían a espigar? Grababa durante una semana todo aquello que le pudiera recordar a gente haciendo el gesto de recoger algo del suelo. Luego, montaba el material filmado. En el montaje surgían nuevas preguntas que eran las nuevas motivaciones para volver a salir con la cámara en busca de respuestas. Así, poco a poco, recorría su proceso de investigación (2019, p. 250). De esta forma, la cineasta no busca, sino que encuentra algo nuevo. El proceso de rodaje no es para la captación de aquello que la cineasta ya tiene en sus ojos, sino que es su mirada la que responde a lo que encuentra. La medida, como decía Montaigne no está en las cosas, sino en ella.

VIII. Conclusión

No queremos decir con todo esto que el cine-ensayo sea la fórmula perfecta para lo académico. Sabemos que el cine se ha puesto al servicio de la ciencia en múltiples formas. Todas siguen siendo válidas. Lo que sí parece demostrado es que el cine-ensayo, por ser precisamente una enunciación subjetiva, más que alejarse

de los preceptos de la ciencia la fortalece. Sobre todo, para una ciencia experiencial como es la antropología y las ciencias sociales. Si se persigue una ciencia encarnada y alejada de la fría estadística que sin interpretación solo parece decir tautologías, se debe investigar, por todos los medios, metodologías que pongan en primer término la experiencia subjetiva.

Las ciencias sociales tratan, como definen los matemáticos, de sistemas adaptativos complejos. Las sociedades, las culturas, los grupos más o menos grandes son más que la suma de sus partes. Aislando cada una de las variables que intervienen en la formación de una sociedad no se tiene la totalidad. Para tener un conjunto holístico del sistema habría que sumarle la interacción que hay entre los diversos elementos. Es decir, que en esos huecos intersticiales hay información que debe ser interpretada para completar la visión de conjunto. El drama para la ciencia es que esos huecos son ciegos. O, dicho de otra manera, no son reducibles a elementos objetivables. Sin embargo, cualquier ser humano lo vive, lo siente y lo experimenta.

Los procesos artísticos subjetivos trabajan con la experiencia y de alguna manera son capaces de empaquetarlos en una obra artística que estará dispuesta para que un receptor la vuelva a poner en vida. El cine-ensayo es una obra artística cuyos mecanismos, además, establecen la duda y exponen el proceso de asimilación de la información —es una forma que piensa. Es por lo que el cine-ensayo se convierte en esa experiencia encarnada gracias a la cual el espectador, académico o no, puede comprobar, no tanto la cosa en sí como la propia experiencia de la persona que enuncia. No es, por tanto, un texto definitivo y sí una iniciación al pensamiento. Como toda experiencia es origen de la ciencia.

IX. Bibliografía

- Alea, T. G. & Blanco, J. A. (1982). *La dialéctica del Espectador*. La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba.
- Álvarez Asiáin, E. (2011). De Bergson a Deleuze: la ontología de la imagen cinematográfica. *Eikasía. revista de filosofía*, 41, 93-112.
- Aristóteles. (2002). *Poética*. (A. L. Eire, Trad.) Madrid: Ediciones Akal.
- Baena, F. (2010). *Hilos que buscan su texto. nota sobre los collages*. Granada/Madrid: Centro José Guerrero, Cripta del Palacio de Carlos V, 13 de mayo-4 de julio de 2010, Granada ; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 14 de septiembre de 2010-28 de febrero de 2010, Madrid . Centro José Guerrero.
- Barthes, R. (1993). *La Aventura Semiótica*. (R. Alcalde, Trad.) Barcelona: Ediciones Paidós, S.A.
- Berger, J., Blomberg, S., & Fox, C. (2000). *Modos de Ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Espinosa Mijares, Ó. (2011). La infancia del cine, una revisión de la teoría cinematográfica de Siegfried Kracauer. *Historia y grafía*, (36), 39-73. Recuperado

en 15 de noviembre de 2022, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S140509272011000100003&lng=es&tlng=es.

- G. Peydró, G. (2019). *El cine sobre el arte: de la dramatización de la pintura al cine-ensayo*. Shangrila.
- Geertz, C. (1994). *Conocimiento Local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*. Barcelona: Paidós Ibérica S.A.
- Vargas Duarte, J. (1988). *Introducción: El proceso de lectura: Un enfoque fenomenológico*. Santiago de Chile: Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación.
- Weinrichter, A. (2007). *Introducción. La forma que piensa. tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona: Gobierno de Navarra.
- Weinrichter, A. (2007bis). *Un concepto fugitivo. Notas sobre el film-ensayo*. Pamplona: Gobierno de Navarra.

Referencias audiovisuales

- Alea, T. G. & Tabío J. C. (Dirección). (1993). *Fresa y chocolate* [Película]. Coproducción Cuba-España-México; ICAIC, IMCINE, Telemadrid, SGAE, Tabasco Films.
- Marker, C. (Dirección). (1957). *Lettre de Sibérie* [Película]. Argos Films, Procinex
- Marker, C. (Dirección). (1982). *Sin sol (Sans soleil)* [Película]. Argos Films.
- Minnelli, V. (Dirección). (1952). *El loco del pelo rojo* [Película]. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).
- Minh-ha, T. T. (Dirección). (1982). *Reassemblage (From the Firelight to the Screen)* [Película] Bourdier, J.-P. (Productor).
- Resnais, A. (Dirección). (1956). *Noche y Niebla* [Película. Medimetraje]. Cocinor, Cosmo-Films, Argos Films.
- Singer, B. (Dirección). (2018). *Bohemian Rhapsody* [Película] Coproducción Reino Unido-Estados Unidos; 20th Century Fox, GK Films, Regency Enterprises, Queen Films Ltd., Tribeca Productions, Regency Enterprises. Distribuidora: 20th Century Fox.
- Stone, O. (Dirección). (1991). *The Doors* [Película]. Carolco Pictures, Canal+, Ixtlan Corporation, Imagine Entertainment. Distribuidora: TriStar Pictures.
- Vardá, A. (Dirección). (2000). *Los espigadores y la espigadora* [Película]. Ciné Tamaris.
- Vertov, D. (Dirección). (1929). *El hombre de la cámara* [Película]. VUFKU.
- Welles, O. (Dirección). (1973). *F for fake (Vérités et mensonges)* [Película]. Coproducción Francia-Irán-Alemania del Oeste (RFA); Janus Film, SACI

NOTAS

1. Nos referimos a Serguéi Eisenstein, Lev Kuleshov, Vsévolod Pudovkin y Dziga Vértov.
2. En el soporte físico clásico de película de cine –8 mm, 16 mm, 35 mm, 72 mm, etc.– al espacio negro entre dos fotogramas se conoce con el nombre de nervio. Al no haber información, en la película se ve negro, aunque este «negro» en rigor no se proyecta. Igualmente, en soporte digital ese espacio negro de vacío es también digital o, mejor dicho, conceptual. Es decir, ese vacío correspondería al instante en donde en la pantalla no hay información. No es negro, como sí es el nervio de la película, ni siquiera se puede ver, sino es un intersticio en donde no está ni un fotograma, ni el siguiente.
3. https://www.instagram.com/_inmagic_/?hl=es
4. La diferencia que usamos entre una película de ficción y un documental es, como se verá más tarde, de enunciación cinematográfica. Por lo demás, ambos géneros son películas y como tales discursos que reproducen otros discursos.
5. A dicha práctica se debería denominar voice over o, en español, «supra-voz» –término propio– en vez de voz en off. Ya que, si se piensa, la voz no es lo que precisamente está en off, sino que es el cuerpo de la persona la que no está en pantalla. La voz metafóricamente viaja por encima de las imágenes, pero está muy presente.

Islam y Arte. El simbolismo del templo microcósmico en la *maqsur*a califal de al-Hakam II¹

Islam and Art. The symbolism of the microcosmic temple in the califal *maqsur*a of al-Hakam II

Belén Cuenca Abellán
Universidad Pablo de Olavide, Sevilla

Resumen

En el presente trabajo se profundizará sobre las conexiones estéticas y simbólicas que ofrece la *maqsur*a de al-Hakam II, construida en el siglo X, con la estructura del llamado templo microcósmico. Este modelo de templo se desarrolló en el Mediterráneo debido a las distintas formas de entender el concepto de lo sagrado en un sentido mucho más abstracto en el tiempo de la Antigüedad Tardía. El ejemplo más ilustrativo del templo microcósmico es Santa Sofía de Constantinopla, pero lo que aquí interesa es cómo pudo encajar esta forma de entender el lugar de culto, asociada al mundo cristiano, en un contexto islámico como fue la Córdoba Omeya del siglo X. Partiendo de investigaciones anteriores realizadas por Ruiz Souza, Dodds, Ewert o Calvo Capilla sobre la *maqsur*a de al-Hakam II se ha llevado a cabo una labor exhaustiva de análisis de la arquitectura religiosa tardoantigua para poder compararla con los nuevos lugares de culto islámicos, concretamente, del periodo Omeya. Como resultado se han hallado importantes paralelismos visuales, más conocidos, pero también simbólicos, que llevan a pensar en que al-Hakam II recuperó en su ampliación de la Mezquita de Córdoba toda una serie de elementos iconográficos que relacionaban este espacio con el templo microcósmico. De este modo, el segundo califa de al-Andalus legitimaba su poder en conexión con los emperadores romano-orientales y con los soberanos de Occidente.

Palabras clave: templo microcósmico, islam, arquitectura, mezquita, iconología, luz, neoplatonismo.

Abstract

In this article we will delve into the aesthetic and symbolic links offered by the al-Hakam II's *maqsur*a -10th century- with the structure of the microcosmic temple. This model of temple was developed in the Mediterranean due to the different ways of understanding the concept of the sacred, in an abstract sense, in the period of Late Antiquity.

The most illustrative example of the microcosmic temple is Hagia Sophia in Constantinople. But here we are interested how this way of understanding the cult space, associated with the Christian world, could fit into an Islamic context such as the Umayyad Córdoba of the 10th century. Based on previous research carried out by Ruiz Souza, Dodds, Ewert or Calvo Capilla on al-Hakam II's maqsura, an exhaustive work of analysis of the late ancient religious architecture has been carried out in order to compare it with the new Islamic places of worship, specifically, from the Umayyad period. As a result, important visual parallels have been found, better known, but also symbolic, which lead us to think that al-Hakam II recovered in his enlargement of the Mosque of Córdoba a whole series of iconographic elements that related this space to the microcosmic temple. In this way, the second caliph of al-Andalus legitimized his power linked with the Eastern Roman emperors and with the monarchs of the West.

Keywords: microcosmic temple, islam, architecture, mosque, iconology, light, neoplatonism.

Introducción

¿El Arte a través de las Religiones?, o ¿las Religiones a través del Arte? La respuesta a esta cuestión se convirtió en un reto al inicio de la tesis doctoral de la cual se han extraído las principales ideas del presente artículo. Ambas preguntas constituyen maneras distintas de acercarse al estudio y análisis de los fenómenos artísticos y de los fenómenos religiosos. En este contexto la disciplina antropológica es fundamental para esclarecer algunos aspectos que no están recogidos en las fuentes escritas y que pertenecen al mundo de la cultura visual. Así pues, en el presente trabajo se ha optado por un acercamiento al fenómeno religioso del islam califal por medio de una de sus manifestaciones artísticas más singulares y monumentales: la maqsura del al-Hakam II.

En el caso que ocupa al presente escrito, en tanto que labor humana es la creación artística pero también ofrecer datos nuevos para esclarecer los motivos que llevaron a dicha creación, como pedía el profesor Ruiz Souza², se pretende llamar la atención sobre cómo pudo ser el islam andalusí califal en la segunda mitad del siglo X, que parece mostrarse como el momento crucial de auténtico *boom* de la estética islámica en la Península Ibérica bajo el mando de al-Hakam II, incluso en espacios de culto cristiano como puede observarse en la Iglesia de Santiago de Peñalba (fig. 1).

Y se ha elegido para ello el espacio de la maqsura, construida por el citado califa entre los años sesenta del siglo X³, en el corazón de la Mezquita de Córdoba. Las razones de esta elección residen en la posibilidad de dar continuidad a los trabajos de muchos y muchas especialistas en la materia, pero sobre todo a las investigaciones de Juan Carlos Ruiz Souza y de Jerrilynn Dodds. Además de ello, se quiere llamar la atención sobre la presencia simbólica de numerosos elementos que ya estaban codificados en el arte cristiano oriental, cánones estéticos vanguardistas, que generaron un verdadero movimiento abstracto neoplatónico en la Antigüedad Tardía. Estos

parámetros de abstracción por medio de la arquitectura, a nuestro parecer, podrían haberse tomado como referencia en la construcción de la macsura califal con la cristalización de estos caminos artísticos, de pensamiento, filosóficos de ida y vuelta en el Mediterráneo que el islam hispano fue capaz de absorber y, a su vez, crear nuevos códigos visuales. Para poder profundizar en ello han sido esenciales los trabajos de Maurice Halbwachs⁴ o March Bloch^{5,6}.

Cada uno de los apartados tendrá como referente una parte de la macsura califal y desarrollará de forma breve las conexiones que se hallaron entre este elemento de la Mezquita de Córdoba y el llamado *templo microcósmico*. Esta expresión fue acuñada por el iconógrafo André Grabar en 1947 y definida completamente en 1967⁷. Como se comentaba, esta comparativa entre formas artísticas y su simbología, así como la comprensión de sus mensajes por medio de una absoluta abstracción, no habría sido posible de llevar a cabo sin la mirada del antropólogo⁸. No existe una fuente escrita que cite expresamente que al-Hakam II tuviera la idea de recrear el modelo de la Morada Divina en el corazón de la Mezquita de Córdoba; empero, tampoco se considera que sea totalmente necesario, porque al-Hakam II, como persona intelectual



Fig. 1. Santuario de la Iglesia de Santiago de Peñalba.
En Peñalba de Santiago, León, siglo X. Imagen de la autora.

de su tiempo y a nuestro juicio, parece conocer a la perfección qué significado tenían las estructuras, las gamas cromáticas, el uso de las cúpulas, la función de la luz —en clave filosófica— y del vacío en la codificación del «gran teatro religioso», de la gran «performance» de la *jutba*. No obstante, algo que en el contexto cristiano oriental parece contar con la total aprobación de los profesionales de la historia del arte, parece diluirse cuando se refiere a cuestiones vinculadas al islam y a la arquitectura de mezquita. En este caso, sería interesante incorporar el concepto de *islamicate* —adjetivo islamizado— acuñada por Marshall Hodgson⁹, cuya asimilación ayudaría a comprender que lo islamizado va más allá de la concepción religiosa de lo musulmán o de las cuestiones de fe.

La arquitectura de mezquita, vinculada a las construcciones de época Omeya tanto oriental como occidental, mantuvieron una continuidad de formas y técnicas con los edificios religiosos de la Antigüedad Tardía a partir del siglo VI¹⁰. Resulta muy interesante observar cómo se codifica toda una arquitectura simbólica que progresivamente va perdiendo el interés en la imagen figurativa para que sea el propio templo el que irradie los principales mensajes. Este proceso de cambio en la arquitectura mediterránea relacionada con el espacio de culto se pone en marcha, en primer lugar, con la creación del itinerario de los Santos Lugares en época constantiniana y el levantamiento de los grandes edificios triunfales en Jerusalén. En estos edificios lo que se realiza es la invisibilidad de lo sagrado; en segundo lugar, toma fuerza definitivamente con la construcción de la Basílica de Santa Sofía de Constantinopla, desde donde se irradiará el modelo del templo microcósmico. Entre los siglos VII al X, este modelo parece expandirse de forma extraordinaria por la cuenca mediterránea, llegando a encontrarse paralelos en el caso de las mezquitas, como se verá a continuación.

La semejanza entre espacio de culto cristiano y espacio de culto islámico, incluyendo temas simbólicos relacionados con el templo judío, deconstruye, a nuestro juicio, las fronteras que la historiografía tradicional del arte había marcado desde el siglo XIX con la teoría de los estilos. Esta deconstrucción ayuda a comprender también la permeabilidad de los sistemas religiosos, adaptables, maleables y diversos, por lo cual el islam andalusí, a través de sus manifestaciones artísticas plurales, puede ser entendido sin la necesidad de la homogenización del concepto territorial, físico y utópico de *Dar al-Islam*, utilizado desde las sociedades islámicas contemporáneas como seña de identidad y por las sociedades occidentales europeas como método de diferenciación del «otro».

1. La macsura de al-Hakam II y la continuidad de la iconografía del triunfo

La profesora Jerrilynn Dodds ya advirtió en el año 1992, cuando comisarió la exposición celebrada en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York sobre el Arte Islámico en España, las similitudes tan evidentes que existían entre el lenguaje archi-

tectónico de la Mezquita de Córdoba y las construcciones religiosas tardoantiguas que salpicaban el paisaje monumental de la Península Ibérica entre los siglos VII y X¹¹. Concretamente, apuntaba a la estructura tripartita de la macsura de al-Hakam II y las semejanzas visuales con el interior de la iglesia mozárabe de San Miguel de Escalada en León, construida en el siglo X¹². Este sugerente punto de vista, no solamente en un plano visual sino también teniendo en cuenta su función litúrgica¹³, permite rastrear hacia atrás toda una serie de edificios repartidos a lo largo y ancho de la cuenca mediterránea con una distribución similar. La problemática, tal vez, reside en que dicho rastreo llega muy atrás, como mínimo, hasta la Constantinopla del siglo VI. Incluso podría estirarse hasta el siglo IV y los inicios de la codificación del lenguaje del triunfo cristiano con una nueva dotación de significado simbólico a la arquitectura romana. Ejemplo de ello, como hito que inaugura la estética de la Antigüedad Tardía, sería el arco tripartito de Constantino en Roma¹⁴.

Como señalaba Ousterhout¹⁵, las nuevas construcciones cristianas a partir de época constantiniana tienen como fin principal la representación del triunfo de la nueva fe, que progresivamente iba tomando fuerza. Este triunfo iba acompañado de una iconografía relacionada con la visualización, pública, del poder del emperador¹⁶. A partir de este momento, empiezan a articularse un buen número de accesos a las basílicas cristianas con este esquema tripartito, como se puede observar en la basílica de San Ambrosio de Milán, la basílica ravenense de San Apolinar el Nuevo según el mosaico del muro sur, en el Palacio de Ramiro de Oviedo -después iglesia de Santa María del Naranco- y, curiosamente, en la fachada principal de la Mezquita de Damasco (fig. 2). En la macsura de al-Hakam II, el acceso a este nuevo espacio, según hipótesis de Ruiz Souza, también recrearía el esquema de un arco de triunfo, pero con una estética andalusí¹⁷ (fig. 3).

La estructura del arco de triunfo tripartito también se utilizó para la monumentalización de la entrada al tramo presbiterial en el interior de los edificios de culto cristiano, según algunos restos, a partir de los siglos IV-V. Este arco antecede a la sala donde se celebra el Misterio de lo Sagrado¹⁸, flanqueado por dos laterales. Curiosamente, este esquema tripartito que articula el ábside se refleja en numerosas basílicas cristianas mediterráneas del periodo tardoantiguo y altomedieval, como por ejemplo en el esquema de la Ecclesia Mater de Tabarka (fig. 4), en la basílica de Djemila en Argelia, en Santa Sofía de Constantinopla, en la basílica de Santa Sofía de Tesalónica, en la Dormición de Nicea, en el Tempietto de Santa Maria della Valle en Cividale, en la iglesia de Santa Cristina en Pola de Lena (Asturias), en la iglesia de San Julián de los Prados de Oviedo, en Santa Lucía del Trampal (Cáceres), en la citada San Miguel de Escalada y también en la macsura de al-Hakam II. En este caso, los tres arcos tripartitos polilobulados dan paso al muro de alquibla, también dividido en tres salas: *mihrab*, *sabat* y tesoro.



Fig. 2. Fachada principal de la Mezquita de Damasco.
Imagen: <https://www.pinterest.es/pin/301600506275296216/>



Fig. 3. Arco central de acceso a la macsura de al-Hakam II.
Mezquita de Córdoba. Imagen de la autora.



Fig. 4. Mosaico funerario de la Ecclesia Mater de Tabarka. Museo del Bardo, Túnez.
Imagen: https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Basilica_cristiana_proveniente_da_pietra_tombale_di_Tabarka_conservata_al_Bardo_di_Tunisi.jpg

No obstante, el sentido triunfal de este tipo de estructura y su irradiación a los edificios citados, con una cronología entre el siglo VII y el X, parece cristalizar en el siglo VI en la construcción de Santa Sofía de Constantinopla, la gran empresa constructiva llevada a cabo la pareja imperial formada por Justiniano y Teodora. Si bien parece asumible que los antecedentes estaban en el progresivo avance de la estética cristiana mediterránea transformada en época constantiniana, Santa Sofía de Constantinopla aglutinará las diversas líneas de pensamiento filosófico que dotan de una gran complejidad a la nueva forma de entender la invisibilidad de lo Sagrado en su lugar de manifestación.

Santa Sofía de Constantinopla y la nueva forma de concebir el espacio de culto deben entenderse, a nuestro parecer, desde la comprensión de varias cuestiones: la presencia de la filosofía neoplatónica en las teologías cristianas de la cuenca mediterránea¹⁹, que fue heredada por el pensamiento islámico, fundamento principal de la nueva concepción del culto misterico, así como la adopción de la idea de la Morada Sagrada recogida en la tradición mosaica²⁰. Todo ello puede justificarse teniendo en cuenta la literatura hímica que se desarrolló en el siglo VI, la cual acompañaba a la construcción e inauguración de los nuevos templos. Los distintos niveles de significado simbólico que se detectan a partir de este momento, a nuestro juicio, impregnaron de forma clara a la arquitectura islámica de época Omeya en al-Ándalus, sirviendo de código visual de legitimación al poder de los califas cordobeses.

1.1. La restitución de la Morada Sagrada

En la Basílica del Santo Sepulcro, la Rotonda de la Anástasis queda localizada en el lado de la cabecera, detrás del ábside de la basílica. Este espacio hacia donde se dirigen las plegarias, normalmente hacia el nacimiento del Sol, será el lugar donde se sitúe el foco de interés de la liturgia²¹. En la basílica de Santa Sofía de Constantinopla se da un paso más, así como en la mayor parte de las basílicas de ábside tripartito, y el espacio central de la cabecera será donde se sitúe metafóricamente el Santo de los Santos —*sancta sanctorum*—, donde la divinidad se manifiesta en el momento álgido del ritual.

Este sentido metafórico del templo no resulta novedoso, si se tiene en cuenta que desde la Antigüedad, en la cuenca del Mediterráneo, los espacios sagrados contaban con una sala alargada que progresivamente se iba estrechando y acotando hasta culminar en la llamada cámara del Dios. Este hecho también se recoge en la descripción del conocido como Tabernáculo judío, precedente según los textos sagrados del Templo de Jerusalén, siendo una metáfora que estaba muy presente en la literatura himnica del siglo VI referida al significado de las nuevas basílicas²², así como en los textos de Pseudo Dionisio Areopagita o Gregorio de Nisa.

La leyenda del Tabernáculo se inicia con el ascenso tripartito de Moisés al Monte Sinaí²³. Este ascenso, en lectura neoplatónica cristianizada, podría simbolizar el esfuerzo espiritual que ha de hacer el fiel para alcanzar el conocimiento de lo sagrado²⁴. Hecho que queda reflejado en la propia liturgia dentro del templo. En la cima del monte Sinaí se produjo una revelación en la cual Moisés pudo observar la Gloria de Dios, manifestada por medio de una luz cegadora. En ese encuentro, según Éxodo 25: 8-9, Yahvé reveló a Moisés la forma que debía de adquirir su Morada: «Me harás un santuario para que Yo habite entre ellos». Este *habitar entre ellos* da inicio a la reproducción del *sancta sanctorum* en el interior del Tabernáculo, que contiene la esencia de la divinidad²⁵ representada por el Pacto entre Dios y su pueblo —Arca de la Alianza—, a través de una estructura portátil compuesta de tres espacios que el pueblo judío transportaba en su deambular. Sobre el espacio del *sancta sanctorum* se levantaba una columna de fuego que se podía observar tanto de día como de noche. Además, el acceso al *sancta sanctorum* estaba restringido a los oficiantes.

Posteriormente, en el Libro de Samuel y en el Libro de Reyes, se estipula que el rey David fue quien construyó la primera Tienda del Encuentro en la cima del Monte Moria, tras haber recuperado el Arca de la Alianza que contenía el Pacto perdida en la guerra contra los filisteos. Salomón, según el relato del Libro de Reyes, fue quien construyó la Morada definitiva en el interior del Templo de Jerusalén. Una vez depositado el Pacto, el *sancta sanctorum* se llenó de la Gloria de Dios, es decir, quedó cubierto de luz²⁶. El nuevo Templo de Jerusalén, como indica Roitman²⁷, constaba de varios espacios litúrgicos fundamentales: sala de los panes de la proposición, altar de elementos rituales y el *sancta sanctorum*, espacios presentes también en

la antigua estructura del Tabernáculo portátil. Estos tres espacios pasarán a recrearse, con posterioridad, en la cabecera de las nuevas iglesias en la sala central —altar de la celebración eucarística—, *prótesis* —sala Norte— y *diakónikon* —sala Sur— y se reconoce con el acceso en forma del arco de triunfo romano²⁸.

En los años de la construcción de Santa Sofía de Constantinopla (fig. 5) y las grandes empresas basilicales vinculadas al Imperio Romano de Oriente a partir del siglo VI la literatura religiosa relacionada con ellas recoge descripciones que tienen que ver con estas leyendas bíblicas y mosaicas, influenciadas por la filosofía neoplatónica alejandrina y el alcance de la perfección de lo sagrado²⁹. Como estudió McVey, el *Himno Siríaco de la Catedral de Edesa* [1] o el *Kontakion* de Santa Sofía [2] ponen de manifiesto qué elementos debe contener el templo en su arquitectura y qué significado simbólico adquieren:

[1] 1 ¡Oh, Tú, la Esencia que resides en el Templo Santo, donde de Ti procede la gloria por naturaleza! ¡Dame la gracia del Espíritu Santo para hablar del Templo de Edesa!

2 Bezaleel fue quien, instruido por Moisés, erigió el Tabernáculo para que sirviera de modelo.

Son Amidonius y Asaph y Addai quienes construyeron para Ti en Edesa el templo glorioso.

3 En verdad, en él han representado los misterios de tu Esencia y de tu Plan (de Salvación)³⁰

[2] 12 El Salvador es nuestro legislador, como Tabernáculo Santo es este templo divinamente construido, proponemos a nuestros creyente Basileus como Bezaleel [constructor de la Morada]; hemos obtenido de Dios la seguridad del conocimiento, la sabiduría en la fe. El Arca más honrada es el sacrificio incruento, que ninguna podredumbre ha devorado jamás y sobre el cual cuelga un velo [hecho de gracia], porque es verdaderamente Cristo: la vida y resurrección de todos³¹.

Además de esta literatura himnica, prolíficos y famosos autores de la época como Pablo Silenciaro —*Descripción de Santa Sofía*— o Procopio de Cesarea —en *De Aedificiis*— confirman en sus obras al respecto de la simbología arquitectónica del templo lo que se recoge en los citados himnos. La idea principal que destacan estos autores es que la Morada Sagrada se constituye como espacio de perfección y de comunión con lo sagrado, que solamente puede conseguirse con la cooperación armoniosa de todos los elementos arquitectónicos que componen la grandiosa estructura del templo. Es fundamental atender a un cambio sustancial producido en época de la pareja imperial conformada por Justiniano y Teodora³²: la construcción de la Casa de Dios en el corazón de la capital imperial promocionada por el emperador como nuevo rey Sabio o nuevo Salomón³³. Por lo tanto, la pareja imperial actúa en la liturgia, situada delante del *sancta sanctorum* y custodiada por la propia archi-

tectura del templo, como agente intermediario entre Dios y su pueblo. Esta forma de representación en plena liturgia otorga a los soberanos un papel simbólico y místico que los acerca, más que a cualquier otro ser humano, a la Gloria de Dios. Solamente el emperador, la emperatriz y el oficiante pueden observar con más cercanía lo que sucede en la parte central del presbiterio³⁴, el conocido Misterio Eucarístico, situándose en el espacio que más luz alberga. Sin embargo, y este aspecto es esencial, la comunidad de fieles participante en la liturgia queda relegada a la penumbra de las naves secundarias, con una vista muy parcial de lo que podía suceder en la nave central, clausurada por cancelas y celosías.



Fig. 5. Interior de Santa Sofía de Constantinopla.

Imagen: <https://www.johnsanidopoulos.com/2016/12/commemoration-of-consecration-and.html>

Esta composición del templo que va complejizando y jerarquizando el espacio que antecede al muro sagrado puede observarse, a partir del siglo VI, en la mayor parte de los espacios de culto cristiano a lo largo de la cuenca mediterránea³⁵. Y, además, en el espacio previo al muro de alquibla y al *mihrab* en las primeras mezquitas de Oriente Próximo. Si bien es cierto que la articulación del muro de alquibla con un formato tripartito solamente se conserva, en este tiempo altomedieval, en la Mezquita de al-Mutawakkil en Samarra —siglo X—³⁶ y en la macsura de al-Hakam II.

A pesar de que los precedentes de esta composición en tres del muro de alquibla de la macsura califal puedan tener una relación exclusiva con el ámbito de lo islámico por medio de la conexión con Samarra, lo cierto es que en el paisaje monumental de la Península Ibérica, inmediatamente anterior al tiempo andalusí, la planta basilical de tres naves, con el arco de triunfo reiterado en los espacios más importantes para el culto, estaba muy presente. Retornando a lo que apuntaba Ruiz Souza³⁷ en su interpretación de la «fachada luminosa» de la macsura, esta se abría como un nuevo espacio en el centro de la antigua mezquita a través de una pantalla de arcos entrecruzados dividida en tres huecos, que dan acceso a las tres naves que componen la macsura. La pantalla de arcos se repite en el lugar donde desembocan las naves, dando paso al muro de alquibla. La reproducción del número tres en el ámbito cristiano ha quedado relegada, en la mayoría de los casos, a una interpretación de sentido trinitario. Es probable que por esta razón se haya tenido la voluntad de buscar su inspiración en fuentes artísticas ajenas al contexto peninsular; empero, es esencial prestar atención a otras variantes vinculadas al pensamiento filosófico predominante en la cuenca mediterránea, como la presencia del neoplatonismo, así como de un imaginario común donde personajes como Moisés y el ascenso, David o Salomón pueden ser utilizados por los soberanos como fuentes de legitimidad, relacionados también con leyendas y elementos literarios que circulaban por el Mediterráneo. Al-Hakam II, tal vez, pudo haberse inspirado en estas tradiciones clásicas, compartidas, para legitimarse como soberano independiente imitando la labor del rey Salomón, garante de la protección de la morada de lo sagrado en el interior del edificio más paradigmático del Califato. Se profundizará en todo ello en las próximas páginas.

En el caso peninsular, centros de culto como San Miguel de Escalada en León, la basílica de Bobastro en el yacimiento vinculado a Ibn Hafsún —Málaga— o la iglesia asturiana de San Julián de los Prados en Oviedo, por citar algunos ejemplos, presentan una articulación del espacio previo al santuario donde se reitera el arco de triunfo de tres luces, destacable como motivo de inspiración y de asimilación de toda esta cultura visual.

Como se observará a continuación, la recreación de toda la iconografía de la arquitectura y su simbolismo vinculado a la filosofía neoplatónica debe ser entendido, a nuestro parecer, desde la totalidad del espacio y su funcionamiento ritual. Por ello, se debe atender a otros aspectos como la colocación de cúpulas, la simbología del

color y el juego de luces y sombras, siempre teniendo presente qué papel tenían, con respecto al edificio, tanto el soberano como la comunidad de fieles.

2. El espacio cupulado. Hacia el templo microcósmico.

La presencia de la cúpula en la estructura de la macsura de al-Hakam II fue uno de los temas que con más intensidad se trató en el trabajo de la tesis doctoral de quien escribe estas líneas. De nuevo, en el artículo del profesor Ruiz Souza de 2001, se llamaba la atención sobre la presencia constante de cúpulas en un espacio limitado, hecho *ex novo*, dentro de la Mezquita de Córdoba. La hipótesis de Ruiz giraba en torno a la entrada a la macsura, que, al atravesar el hueco central del arco de triunfo que conecta la antigua mezquita con la nueva ampliación, daba paso a un vestíbulo coronado por tres cúpulas: una central más baja flanqueada por dos laterales más altas (fig. 6).

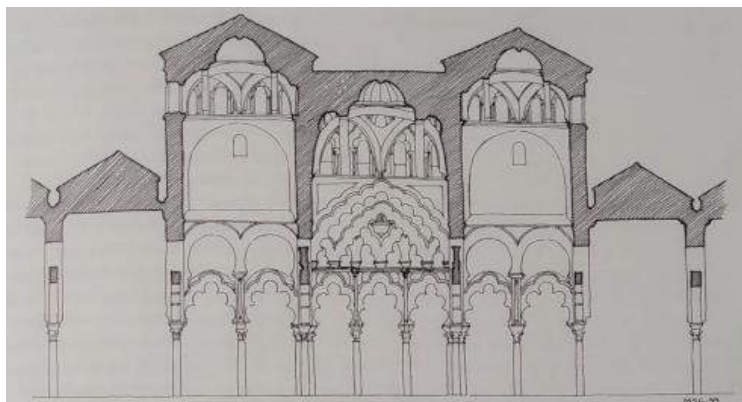


Fig. 6. Croquis de la sección transversal de la hipótesis propuesta por Ruiz, dibujo de Miguel Sobrino. Imagen: Ruiz Souza, 2001, *op.cit.*, p. 436.

Cabe colegir que la hipótesis del citado investigador no ha podido ser probada³⁸, pero en el estudio mencionado se aportan argumentos muy sólidos en cuanto a fuentes y conservación de algunas estructuras³⁹. Hoy día, únicamente se preserva la cúpula central, de crucería califal, del vestíbulo. Si existieron otras dos, se han perdido, pudiendo solamente encontrarse ecos bajo la decoración de yesos de la bóveda que cubre la Capilla Real del siglo XIV⁴⁰. Si se traslada la mirada a la estructura que antecede al muro de alquibla, de nuevo se alcanzan tres cúpulas que actualmente pueden observarse: una central, delante del *mihrab*, y otras dos delante de la puerta del *sabat* y del tesoro respectivamente. Estas dos últimas más bajas y de menor diámetro que la cúpula central. Resulta del todo cierto que son escasos los ejemplos descritos para

el primer caso: un acceso con tres cúpulas donde la central queda ceñida por dos laterales más altas; no obstante, la segunda solución sí que puede rastrearse en la arquitectura tardoantigua de época visigoda peninsular, concretamente en el ábside de la Iglesia de Santa Lucía del Trampal en Alcuéscar, Extremadura (fig. 7). Y, presumiblemente, en la primera construcción de la Iglesia de San Juan de Baños (Palencia). Sólo que ésta última no se conserva.



Fig. 7. Cabecera de la iglesia visigoda de Santa Lucía del Trampal. Alcuéscar, Cáceres, siglo VIII. Imagen de la autora.

A pesar del interés, y debate, que genera la inspiración de esta solución constructiva, lo que interesa en el presente caso es la monumentalización del espacio que antecede al muro de alquibla y la solución repetida de un muro sagrado tripartito que queda precedido y exaltado por la presencia de la cúpula delante del *mibrab*. De forma breve, es esencial retornar al tiempo de la Antigüedad Tardía mediterránea para conocer cómo se codifica esta solución que de nuevo aparece en la macsura de al-Hakam II. De este modo, justificar por qué, a nuestro parecer, la Mezquita de Córdoba participa de la tradición mediterránea del templo microcósmico.

La labor del emperador Constantino en la promoción de las grandes empresas cristianas y la codificación de los Santos Lugares de Peregrinación se establece como uno de los puntos de partida. Además de las basílicas constantinianas del Santo Sepulcro, la Anástasis o la Natividad, otro de los logros de este itinerario es el cambio que se produce en la consideración de la presencia de lo Sagrado. Las comunidades cristianas anteriores a Constantino veneraban una serie de reliquias físicas vinculadas a los santos y santas que, según la tradición, habían sido martirizados por el Imperio.

Sin embargo, como bien señala Halbwichs, los Santos Lugares promocionados por Constantino ya no tienen la misión de custodiar una reliquia visible, física, sino que representan la conmemoración de la teofanía o de episodios donde la divinidad se había revelado⁴¹. Por tanto, a partir de este momento la importancia reside en la señalización del espacio donde lo sagrado se había manifestado. En el caso del complejo del Santo Sepulcro, este hecho se materializa en la Rotonda de la Anástasis, cubierta por una cúpula, elemento arquitectónico circular que desde la Antigüedad queda relacionado con la bóveda celeste, lugar desde donde se irradia la luz. Esta concepción de la cúpula vinculada a la luz divina estaba presente desde la reconstrucción del Panteón de Agripa por parte del emperador Adriano, que durante el culto se situaba bajo la misma y su figura era bañada directa y verticalmente por el sol. De modo que ese símbolo era conocido desde tiempo atrás, incluso en la arquitectura funeraria tardorromana y cristiana inicial era utilizado de forma recurrente⁴².

La cúpula progresivamente se asimilará como la indicadora y salvaguarda del espacio en el templo donde se entra en comunión con lo sagrado y donde se sitúa el poder político y religioso para la visualización del Misterio de Dios. De nuevo, se debe regresar a la construcción de Santa Sofía de Constantinopla, edificio en el cual cristalizan y se materializan estas ideas, dando paso a lo que se conoce como el templo microcósmico. En el apartado anterior se ha mencionado la influencia en este periodo del pensamiento filosófico neoplatónico y la recuperación metafórica del Tabernáculo⁴³. Constantinopla, con la *Renovatio Imperii* de Justiniano y Teodora, aspira a ser la Nueva Jerusalén. Santa Sofía, como su propio nombre indica, recreará el templo de la Sagrada Sabiduría, donde se aloja y se experimenta la manifestación de lo sagrado en el centro de la ciudad y donde se reproduce, metafóricamente, el camino hacia la Salvación. De forma breve, se debe recordar cómo funciona iconológicamente el templo microcósmico, según la definición de André Grabar:

En la medida en que la estética de un edificio puede compararse con la de un cuadro o un bajorrelieve, podemos permitirnos reconocer tendencias paralelas: una composición clara, un equilibrio armonioso y sosegado, una simetría global y la ausencia de toda tensión, de todo esfuerzo aparente [...]. Esta forma de estética nos hace reflexionar sobre una base religiosa, reflejando, el arte, la idea de la perfección divina y de una visión del mundo irracional a la que el creyente es transportado por su fe. Sabemos que el edificio religioso bizantino —la iglesia en forma de planta cuadrada coronada por una cúpula semiesférica— ha sido comparado desde el siglo VI con un microcosmos⁴⁴.

Estos aspectos también quedan refutados por la literatura de la época. En *Sogitha* o himno siríaco de la Catedral de Edesa, se estipula que la cúpula simboliza el cosmos donde se sitúa el trono de Dios en el centro del firmamento⁴⁵. Lo mismo recoge en sus textos Pablo Silenciaro, cuando afirma:

Elevándose sobre el espacio inconmesurable está el yelmo redondeado en todos los lados como una esfera, y que, radiante como los cielos, cubre el techo de la iglesia. En su misma cima se ha representado una cruz, protectora de la ciudad. Es una maravilla ver cómo la cúpula, muy ancha en la zona inferior, va disminuyendo a medida que se eleva. No constituye, no obstante, un agudo pináculo, sino que es como el firmamento que descansa sobre el aire. En el mismo ombligo se ha pintado el signo de la cruz dentro de un círculo por medio de mosaico diminuto, para que el Salvador del mundo entero pueda por siempre jamás proteger la iglesia⁴⁶.

La cúpula, de forma paulatina, se estandarizará en el espacio de culto mediterráneo a partir del siglo VI como elemento que antecede al *sancta sanctorum* del templo, bajo la cual se sitúa el poder regio para presidir la liturgia por medio de un selecto ceremonial. En Santa Sofía de Constantinopla, como de nuevo se registra en la literatura, Justiniano será identificado como nuevo Salomón, del mismo modo que había sido reconocido con anterioridad el emperador Constantino⁴⁷. Ambos actúan como garantes de la fe gracias a la promoción del espacio de culto que contiene la esencia de la divinidad, del mismo modo que habían hecho los reyes bíblicos del Antiguo Testamento. Sin embargo, será la iconografía salomónica la que predomine en esta metáfora, incluso, en la literatura árabe preislámica⁴⁸.

La cuestión principal es, ¿cómo se irradia toda esta simbología templaria al resto del Mediterráneo y cómo podría reproducirse, a nuestro juicio, en la macsura cordobesa de al-Hakam II? En nuestra opinión, al contrario de lo que la historiografía tradicional ha transmitido, los cambios se producen de forma progresiva y muy irregular dependiendo del territorio al que se haga referencia. Por tanto, que este cambio en el templo se iniciase en el siglo VI en Constantinopla y cristalizara en otros lugares de la cuenca mediterránea a lo largo de los siglos VII, VIII, IX y X parece resultar plausible. Además, la transformación y evolución de estos edificios, así como la integración con otros elementos estéticos, también son factores a tener en cuenta. Como se ha mencionado, en Oriente el templo microcósmico alcanzará su culmen en el siglo IX, en la codificación de la llamada *nea ecclesia* o iglesia cruciforme con cúpula⁴⁹, tres siglos después de la construcción de Santa Sofía de Constantinopla.

El espacio ritual cristiano, en el entorno del Egeo y Oriente Próximo, tiende a la centralización total; en cambio en Occidente y el Norte de África el aula basilical «constantiniana» perdurará durante más tiempo⁵⁰, siendo escasos los ejemplos de planta totalmente centralizada. A pesar de ello, la atención debe focalizarse en el entorno del presbiterio: el aula central, flanqueada por las laterales, desemboca en el espacio bajo la cúpula, reservado a la representación del poder frente al arco que da acceso al *sancta sanctorum*. El santo de los santos estaba clausurado por el iconostasio y otros elementos como las cortinas, así como las salas laterales, donde se preparaban las especies rituales. A su vez, la nave central estaba cerrada a la mirada de los

fieles por celosías. La luz se iba regulando mediante mecanismos de visualización y ocultación generados por la propia arquitectura, donde la cúpula con sus mosaicos dorados, como indica el citado Pablo Silenciaro, bañaba el espacio donde se situaba el poder imperial y el *sancta sanctorum*. Desde la nave central la mirada hacia el iconostasio quedaba libre de impedimentos, mientras que desde las naves laterales el juego de columnas y la penumbra dificultan la visualización total del presbiterio. Esto creaba una serie de expectativas emocionales que ayudaban a la experimentación trascendental de lo sagrado en plena acción ritual⁵¹ y que se reproduce en la macsura de al-Hakam II (fig. 8).



Fig. 8. Muro de alquibla de la macsura de al-Hakam II. Imagen de la autora.

Con el foco instalado en el espacio del presbiterio, son muy numerosos los ejemplos de espacios de culto que reproducen este complejo esquema *microcómico*. Por citar algunos de ellos, en el entorno del mar Egeo podrían destacarse las iglesias de Santa Sofía de Tesalónica, la Koimesis de Nicea o San Nicolás de Myra, todas ellas datadas en el siglo VIII; en Constantinopla son destacables la Basílica de Santa Irene, las desaparecidas basílicas de San Polieucto y Santos Apóstoles, o Santos Sergio y Baco. En el caso del Norte de África, la Basílica de Djemila en Argelia podría ser un buen ejemplo, al igual que la reforma del siglo VII de la iglesia del Monasterio de Santa Catalina en el Monte Sinaí; o también las Mezquitas de Damasco, al-Aqsa

o Cairuán, que, de nuevo, suponen magníficos ejemplos de la reiteración de este esquema con la cúpula coronando el espacio que antecede al *mihrab*.

En el caso de la reproducción del templo microcósmico en la arquitectura de la Península Ibérica, los indicios más tempranos se localizan, a nuestro parecer, en los espacios de culto cristiano de época tardoantigua —que la historiografía vinculó con la monarquía visigoda—, hacia los siglos VII y VIII, teniendo un largo recorrido en los siglos IX y X en el emirato de Córdoba, el reino de Asturias, León y Pamplona. Sin ánimo de ofrecer un estudio pormenorizado de cada uno de los edificios que podrían considerarse precedentes de la estructura de la macsura de al-Hakam II, se debe advertir que en la arquitectura tardoantigua visigoda y también altomedieval existen diferentes modelos planimétricos pero que coinciden, concretamente en el espacio del ábside, con lo que se viene comentando. Por ejemplo, la iglesia visigoda de Santa María de Melque en Toledo se manifiesta como una planta centralizada de cruz griega coronada por una cúpula realizada en piedra delante del espacio presbiterial. En caso, como también sucederá en la iglesia de San Pedro de la Nave en Zamora, las naves laterales no se encuentran ciñendo la sala del santuario, sino en el propio tramo presbiterial (fig. 9). En ambos casos, este espacio entre la cúpula y el *sancta sanctorum* quedaba clausurado por cancelas y cortinas⁵². En la iglesia de Santa Comba de Bande se registran aspectos similares a los de Melque.



Fig. 9. Acceso santuario (izquierda) y pastoforio (derecha) en la iglesia de San Pedro de la Nave. El Campillo, Zamora, siglo VIII. Imagen de la autora.

La similitud visual más cercana que se ha hallado a la estructura de tres cúpulas de la macsura del califa al-Hakam II se encuentra, como ya indicó Ruiz Souza⁵³, se encuentra en la cabecera de la iglesia de Santa Lucía del Trampal —y posiblemente también en la primera construcción de la iglesia de San Juan de Baños en Palencia—. Es preciso mencionar que en la anterior construcción de la Mezquita de Córdoba, relacionada con la ampliación del emir Abderramán II, el templo islámico cordobés ya apuntaba indicios de acercarse a la estructura que se viene señalando: una nave central más ancha y alta que conforma la vía sacra, en eje axial desde el acceso hasta el *mihrab*, y que ya estaba presente en el oratorio de Abderramán I. Sin embargo, Abderramán II parece haber jerarquizado en el siglo IX el espacio previo al muro de alquibla con la creación de otra nave paralela al muro de alquibla, también de mayor anchura, generando la planta en T⁵⁴ y, tal vez, colocando delante del *mihrab* una cúpula con la primera macsura, que, como es natural, en caso de existir, se desmantelaron con la ampliación de al-Hakam II.

Sin embargo, lo singular de la macsura de al-Hakam II es la proliferación de cúpulas concentradas en un espacio tan reducido, sin temor a equivocación, con el fin de destacar este lugar de la mezquita tanto al interior como al exterior. En el siguiente apartado se comprenderá en su totalidad, por medio de la iconografía desplegada en la decoración musivaria, el vínculo entre esta cúpula y las que se han venido destacando en el contexto del templo microcósmico.

Finalmente, y regresando a la importancia de la similitud entre Santa Lucía del Trampal y la solución tripartita cupulada de la macsura califal es, por un lado, la singular manera de articular el espacio en el tramo previo al muro de alquibla en la macsura de al-Hakam II, conectada con soluciones estructurales que se encuentran recogidas en el paisaje monumental hispano sin necesidad de extrañeza a propósito de que un espacio de culto islámico tome soluciones presentes en la arquitectura previa de uso cristiano. Como bien analizaron Ruiz Souza⁵⁵ y Dodds⁵⁶, la estructura de un cierre en el muro de alquibla dividido en tres salas precedidas de un vestíbulo coronado con tres cúpulas que son visibles desde el exterior del edificio de la mezquita no parece haber sido una solución habitual en la arquitectura de mezquita en el Mediterráneo, pero sí responde al mismo esquema planimétrico que el de un ejemplo mucho más cercano. No obstante, no se debe perder la perspectiva de que sea una cúpula, sean tres, la central que precede al *mihrab* o al *sancta sanctorum* es la que marca la importancia del espacio de representación durante la liturgia, tal y como describe el texto del Éxodo que se marcaba la presencia sagrada por medio del rayo de luz que se alzaba hacia el cielo.

3. La abstracción neoplatónica

Uno de los aspectos más interesantes de los templos microcósmicos y donde, de nuevo, las mezquitas han sido apartadas, es en la progresiva desaparición de la imagen figurativa de tradición romana occidental para representar a la divinidad. Esta escasa consideración de las mezquitas como parte fundamental del contexto neoplatónico que impregna a los pensamientos religiosos monoteístas en el Mediterráneo tardorromano y altomedieval, en nuestra opinión, ha simplificado mucho las interpretaciones en cuanto a la formación de la ortodoxia islámica. La comprensión de estos elementos arquitectónicos ha quedado subordinada, tradicionalmente, a los relatos de los textos coránicos y a las tradiciones del Profeta⁵⁷, y, por tanto, aislada de su contexto cultural, mucho más rico y complejo.

A partir del siglo VI, con el programa de renovación del imperio impulsada por Justiniano y Teodora, y toda la carga simbólica que adquiere el templo, se asiste a una forma diferente de entender lo sagrado en su totalidad. La divinidad pierde corporeidad —algo que ya se había iniciado, como se ha señalado, en la ausencia de reliquias físicas y la importancia del testigo invisible— para vincularse a aspectos trascendentales, metafísicos y entenderse por medio de una serie de metáforas⁵⁸.

La influencia del neoplatonismo en la conformación de la religiosidad cristiana, judía e islámica en sus primeros estadios es un aspecto que parece más que probado⁵⁹. Plotino (m. 270 d.e.c.), autor de las *Enéadas*, es considerado el filósofo helenístico fundador del neoplatonismo, seguido de Jámblico (s. IV d.e.c.) y Proclo (s.V d.e.c.). Sus ideas se basaron en repensar la filosofía platónica adaptándose a los nuevos tiempos, marcados por fuertes controversias religiosas paganas, cristianas, judías... Según explica Brown⁶⁰, la filosofía neoplatónica tuvo un gran éxito por su desarrollo en el contexto alejandrino, calando con fuerza en la idea de la renovación, el renacimiento del ser humano basado en el esfuerzo por alcanzar el conocimiento, y, por tanto, la posibilidad de acercamiento a lo divino. Esta filosofía se integró en el pensamiento cristiano y en el sacramento del bautismo. El espacio de culto se fue adaptando a estas ideas y, de un mero lugar de reunión, se transformará progresivamente en un espacio de experimentación donde la luz, como metáfora de la potencia sagrada, será el elemento fundamental.

La filosofía neoplatónica se reflejó en el canon estético de edificios tan paradigmáticos como Santa Sofía de Constantinopla⁶¹. Por tanto, ¿por qué no incluir dentro de este contexto filosófico a las primeras manifestaciones artísticas del islam? Como se ha podido observar, son muchos los aspectos simbólicos que comparten los espacios de culto islámico de época omeya oriental —y occidental— con los templos microcósmicos, posibles y comprensibles desde el punto de vista de la presencia de la filosofía platónica y su lectura en la Antigüedad Tardía. El neoplatonismo alejandrino caló en el pensamiento religioso del siglo VI con la pacificación de los territorios llevada a cabo por Justiniano, cuando pueden levantarse las grandes empresas artís-

ticas y propagandísticas del nuevo imperio. Para Santa Sofía de Constantinopla se eligen una serie de recursos estéticos que recrean dentro del espacio de culto cómo puede alcanzarse el Paraíso Celestial, o, en términos platónicos, cómo podría llegarse al conocimiento de lo sagrado⁶². Este hecho requiere *per se* generar una serie de expectativas emocionales y sensoriales que permitan al espectador experimentar ese Misterio de la Salvación del alma por medio de su participación activa en la liturgia del templo⁶³.

Con dichos fines, el escenario litúrgico, al servicio del poder, se transforma en la imagen del Paraíso Celestial de un modo que se podría calificar de moderno y vanguardista, mostrando la grandeza de la divinidad por medio de su abstracción total. Aquí reside la fuerza de la manifestación de lo sagrado, como bien señalaba Halbwachs, a propósito de la invisibilidad de las reliquias en los Santos Lugares. El templo se convierte en la Morada Sagrada, en espacio de teofanía, porque allí habita metafóricamente la Gloria de Dios —invisible—. Así pues, de forma muy resumida, el templo no necesita de una representación figurativa de lo sagrado, sino de sus atributos simbólicos, comprendidos en su totalidad por la comunidad de fieles. Temas iconográficos como el crismón, el Trono vacío, la vegetación paradisíaca, las piedras preciosas, las vides, etc., serán los que tomen importancia a partir de este momento y durante los siglos VII al X.

En este contexto, recordando las palabras de Rudolf Otto⁶⁴, la mezquita parece convertirse en un espacio participante de lo que se ha señalado en el párrafo anterior, donde predomina el vacío, haciendo referencia, se entiende, a la ausencia de imagen figurativa en el entorno del *mihrab*, en contraposición a la presencia constante de la iconografía de Dios Padre en los espacios de culto cristiano. No obstante, la ausencia de imágenes figurativas en las mezquitas que tengan como fin representar la imagen de Dios es otra de las características que, a nuestro juicio, quedan heredadas del contexto cultural y religioso en el que se inicia el islam mediterráneo. Forma parte, por lo tanto, de una evolución en sintonía con la iconografía de otros sistemas de creencias que también eligen plasmar lo sagrado mediante otros códigos de representación visual: la elocuencia del vacío gracias a la potencia de la luz y la fuerza del color, cuyo caso más evidente es el *mihrab* monumental de al-Hakam II en la Mezquita de Córdoba.

3.1. El *mihrab*

El nicho sagrado de las mezquitas ha sido uno de los elementos que más ha preocupado a la arqueología y a la historia del arte del islam. Si bien es cierto que existen numerosas hipótesis sobre cuándo surgen los primeros *mihrabs* o cómo explicar la ausencia de los mismos en las primeras mezquitas⁶⁵, habría que tener en cuenta qué papel pudo ejercer en el contexto cultural y religioso que se está tratando. Según la

tradición ortodoxa islámica, basándose en una fuente egipcia del siglo XV⁶⁶, la inauguración de los primeros nichos en el muro de alquibla fue labor del califa omeya al-Walid (m. en 715) en la mezquita de `Amr en Fustat (hoy en El Cairo). Sirvió para marcar la dirección exacta del rezo orientado hacia la *Kaaba* en La Meca. No obstante, y como se ha demostrado en numerosas investigaciones, la señalización de la alquibla hacia La Meca ha suscitado muchos problemas por su contradicción con los datos arqueológicos⁶⁷. Es probable que esta idea, alimentada desde la historiografía tradicional del arte islámico, tenga su sentido sólo a partir de mediados del siglo IX y por una decisión tomada por los califas abasíes de Bagdad, cuando se desmarcan definitivamente de Jerusalén como sede de los Santos Lugares⁶⁸. Así pues, anteriormente, las mezquitas no estaban orientadas a La Meca, como bien se conoce por el ejemplo de la Mezquita de Cairuán o la de Córdoba.

Con este punto de partida, la ampliación de al-Hakam II y la construcción del nuevo *mihrab* siguiendo la orientación marcada por los primeros soberanos omeyas hispanos, se podría justificar la voluntad de una continuidad con tradiciones anteriores que permitieran a al-Hakam II mantener su legitimidad en el Occidente mediterráneo. Así como reforzar sus alianzas con otros poderes circundantes, no necesariamente musulmanes, y separarse de las acciones de los califas abasíes orientales y los imanes fatimíes de El Cairo.

Al igual que los primeros *mihrabs* que se conservan, el *mihrab* de al-Hakam II (fig. 10) reproduce el modelo de la hornacina de la veneración de la antigüedad clásica: una venera sostenida por dos columnas y cuyo conjunto custodia un mensaje, figura o representación visual importante. Sólo que en el caso cordobés este *mihrab* adquiere una monumentalidad, en tres dimensiones, nunca vista previamente en edificios de culto islámico. Tal vez el ejemplo más cercano podría ser el *mihrab* de la Mezquita de Cairuán. Lo interesante es que este modelo de hornacina clásica mediterránea se utilizará en el contexto cristiano para resaltar a diferentes personajes importantes pero, conforme avanza el siglo VI, este elemento contendrá en su interior atributos simbólicos de la divinidad por la reticencia a representar el concepto de lo sagrado con características humanas y por los nuevos niveles de significado que toma el espacio de culto, como se ha señalado; y, en el caso judío, y en algunos casos cristianos, existen ejemplos de la hornacina de la veneración con su interior completamente vacío.

La estética del *mihrab* de al-Hakam II permite trazar una línea hacia el pasado que parece abrazar la iconografía simbólica desarrollada al respecto de la presencia invisible de lo sagrado, codificada, se insiste, en el siglo VI, y asimilada a lo largo de los siglos VII, VIII, IX y X, y que la dinastía Omeya había adoptado. El acceso al *mihrab* califal se realiza mediante un arco de herradura monumental en el cual se insistirá en el próximo epígrafe; sin embargo, el paso del umbral se hace a través de un intradós de mosaicos completamente dorado (fig. 11). Efectivamente, de un espacio previo suntuoso, se accede a una sala poligonal cubierta por una cúpula en

forma de venera donde la importancia reside en el impacto de la luz, como se observará en las próximas páginas. El mihrab de al-Hakam II queda codificado en el entorno del templo cordobés como el culmen de la vía sacra, iniciada desde el acceso a la mezquita y recorriendo el eje axial hasta la entrada de la macsura por el arco de triunfo monumental que se ha señalado en el primer epígrafe. Como se puede entrever, similar código visual que cristalizó en Santa Sofía de Constantinopla y el templo microcósmico, con la cúpula delante del hueco del *sancta sanctorum*.



Fig. 10. Cúpula en forma de venera del *mihrab* de al-Hakam II. Mezquita de Córdoba, siglo X.
Imagen de la autora.



Fig. 11. Intradós del arco de herradura de acceso al *mihrab* de al-Hakam II. Mezquita de Córdoba, siglo X.
Imagen de la autora.

En la interpretación de quien escribe estas páginas, se propuso la hipótesis de plantear una relación entre el vacío del *mihrab* y su importancia en la constitución de la liturgia islámica en este tiempo andalusí —siglo X— reside en la misma idea que se ha planteado: el *mihrab* como *sancta sanctorum* y representación de la presencia de lo sagrado, que durante la *jutba* se manifiesta a ojos del califa de Córdoba —que actúa como intermediario— y de los asistentes a la oración comunitaria. Por tanto, aúna dos tradiciones teológicas presentes en el Mediterráneo tardorromano: por un lado, la vinculación al relato del Antiguo Testamento del Tabernáculo judío, y, por otro lado, a la transcendentalidad del camino neoplatónico, monoteísta, hacia el alcance del Paraíso celestial.

Antes de analizar las citadas fuentes de inspiración a la configuración del nicho vacío del *mihrab*, es importante mencionar una serie de cuestiones presentes en la tradición literaria islámica. Por ejemplo, las alusiones al pacto con la divinidad están presentes en la propia etimología de la palabra *muslim*. De forma casi literal significa «aquél que se somete a la voluntad de Dios»⁶⁹, haciendo referencia a quien cumple y salvaguarda la alianza con Dios. En segundo lugar, la etimología de *al-mihrab*, según Grabar⁷⁰, hace referencia a cámara o palacio. En los textos coránicos existen menciones a la *masjid al-Haram*⁷¹, un concepto simbólico que podría traducirse como «mezquita inviolable»⁷² pero, como puede verse en el Corán, no queda especificado cuál es ese lugar. Más que a la ciudad santa de La Meca, siguiendo el criterio de Shoemaker, podría ser también que la *masjid al-Haram* fuese la ciudad de Jerusalén, y más concretamente a la explanada del Templo, siendo este santuario el espacio inviolable. Curiosamente, en el antiguo recinto del Templo y donde se localizaba el *sancta sanctorum* judío se construyó la Cúpula de la Roca. La Cúpula de la Roca, según Grabar⁷³, es el *haram as-sharif*o Santuario Noble del texto coránico, que también podría traducirse por espacio inviolable debido a la etimología de la palabra árabe *haram*. Se podría pensar que, en una narrativa de continuidad, el islam inicial mantendría un lugar común de referencia con la tradición judía salomónica⁷⁴. Oleg Grabar apunta a que en los textos coránicos existe una referencia que menciona el *mihrab Dawwud* traducido como santuario de David⁷⁵. Este *mihrab Dawwud* coránico podría hacer referencia al espacio que David, y luego Salomón, levantaron para custodiar el Arca donde residía la esencia de Dios. Posteriormente el *sancta sanctorum* del Templo de Salomón, y, más adelante, la Cúpula de la Roca.

La importancia de la presencia invisible también se recoge en el relato bíblico del Éxodo, en el ascenso de Moisés al Sinaí, momento culmen que da inicio a la configuración de la Morada. Moisés, como intermediario entre Dios y su pueblo, accedió al conocimiento de la «gloria de Yahveh», cegado por una luz intensa que no le permitió ver su rostro. La gloria de Yahveh, una vez construido el Tabernáculo revelado tras el descenso de Moisés, podía percibirse tanto de día —mediante una nube— como de noche —con una columna de fuego—⁷⁶, símbolo de la luz de Dios en medio de la oscuridad, un fenómeno que se recupera en la concepción del templo

microcómico y que recoge en sus textos, por ejemplo, Efrén el Sirio como culmen del misterio de Dios⁷⁷. En la macsura de al-Hakam II el efecto estético es muy similar⁷⁸. La parte esencial de este tabernáculo judío era la Tienda del Encuentro, símbolo del pacto inviolable entre el pueblo de Moisés y Dios. La Tienda, al fondo del conjunto, marcaba un eje axial a modo de vía sacra. En la profundidad, destinada a oficiantes, se localizaba el *sancta sanctorum* donde permanecía la gloria de Dios y se custodiaba el Arca del Testimonio⁷⁹. Los textos del Éxodo y del Levítico resultan algo contradictorios en la explicación sobre la presencia de Dios, pero en ningún caso se hace mención a una manifestación con atributos humanos.

Como se mencionaba con anterioridad, parece que será a lo largo del siglo IX, en el contexto abasí, cuando la ortodoxia bagdadí dotará de otras lecturas al nicho del *mihrab*. Surgirán nuevos niveles de significado iconográfico, vinculados a la tradición exclusiva islámica, dejando de ser el espacio donde la divinidad habita metafóricamente. El *mihrab* se transforma en un recuerdo del Profeta que señala la dirección del rezo hacia la nueva ciudad santa: La Meca.

En enlace con el segundo análisis que vincula el vacío del *mihrab* a tradiciones desarrolladas en tiempos y espacios menos alejados de lo que parecía, es necesario señalar la similitud entre esta concepción judía con la forma en la que se comprendió el Misterio de la Eucaristía. En este segundo contexto, el camino de la Salvación se explicaba en términos neoplatónicos. El alcance del Paraíso celestial se recreaba y experimentaba el templo por medio de la contemplación de la luz de Dios en el culmen de la liturgia⁸⁰.

En cuanto a la segunda interpretación, que debe sumarse a la primera, el santuario cristiano a partir del siglo VI se transforma en espacio de memoria. Memoria del sacrificio de Cristo y lugar donde se recrea el culmen de la salvación del alma, con la contemplación de lo sagrado en términos neoplatónicos. La literatura hímica del siglo VI así lo refleja, con mención nuevamente a la figura del Tabernáculo⁸¹.

A partir de la construcción del complejo del Santo Sepulcro en Jerusalén, el espacio de memoria vinculado al sacrificio cristológico y a la presencia, por medio del testigo físico, de lo sagrado se fusionan en uno solo, en el fondo de la nave principal del templo⁸². Tanto en los himnos de Santa Sofía y Edesa como en el texto de Pablo Silenciaro, este lugar del espacio litúrgico queda reservado para la conmemoración del «sacrificio incruento» de Cristo⁸³, que implica el culmen metafórico del proceso de la salvación del alma. Tema este frecuente desde los inicios del arte cristiano de estética romana.

Sin embargo, durante el tiempo de la Antigüedad Tardía en la etapa que abarca los siglos IV-VI, la consagración de la capital oriental del imperio en Constantinopla hace que la influencia de la filosofía helenística, esencialmente del neoplatonismo alejandrino, tengan una presencia notoria en la conformación de la religiosidad⁸⁴ y sus expresiones artísticas, con especial atención a los efectos que resaltan la potencia de lo sagrado y refuerzan la idea de la salvación en el interior del templo.

La liturgia bizantina inicial se hace eco de la cristianización de la filosofía neoplatónica en la conformación de Santa Sofía y la progresiva aceptación del templo microcósmico. Un autor del siglo VI, a nuestro juicio, fundamental para analizar la fuerza de la no presencia figurativa durante el ritual es Máximo el Confesor. En su texto sobre la unidad dinámica del cosmos, Máximo el Confesor explica cómo el recorrido espiritual hacia la Salvación, que culminaría en la comprensión del misterio de lo sagrado, se transforma en un camino individual y de relación íntima del fiel con Dios⁸⁵. La participación de los fieles en la liturgia implicaría, además, un ejercicio de sometimiento al antiguo Pacto, renovado por medio del sacrificio de Cristo⁸⁶. La comunión con la divinidad durante el ritual en el interior del templo se ha convertido en un concepto abstracto, sólo percibido por los sentidos gracias a la puesta en acción de ciertos elementos físicos y, más importante, sin necesidad de apariencia figurativa del concepto de Dios⁸⁷. En la liturgia bizantina de este periodo, además, los niveles de abstracción se acentúan a través de la lectura del Evangelio, de la palabra sagrada. Evangelio que era mostrado y ocultado a través del iconostasio, realizando una procesión en el ábside desde las salas laterales, donde se preparaban las especies eucarísticas⁸⁸. Este ritual de muestra y ocultación preparaba a los fieles, en la Eucaristía, para el ascenso del alma al Paraíso⁸⁹.

Los ejemplos de literatura himnica aludidos con anterioridad contenían el significado del espacio del ábside como santuario *-sancta sanctorum-* en relación simbólica con el Tabernáculo del Antiguo Testamento. Este santuario del ábside, clausurado y separado del coro⁹⁰, se concibe como metáfora de la habitación de lo divino y de su presencia⁹¹. En el espacio del *sancta sanctorum* cristiano es donde se concentra la mayor parte del ornato y la concentración lumínica del templo, como ocurre, de nuevo, en la macsura del califa al-Hakam II. Tanto en el templo microcósmico cristiano como en el caso de algunas de las mezquitas omeyas más antiguas, incluida la de Córdoba, se reitera una similar solución para destacar el espacio donde desemboca la vía sacra: un acceso al santuario principal del templo, o al *mihrab*, que se manifiesta por medio de un arco apoyado sobre columnas. En algunos casos un nicho o una cámara excavada en el muro. En el caso de Santa Sofía de Constantinopla y en la macsura de al-Hakam II la grandiosidad de su arquitectura hace que el arco que da acceso al *santo de los santos* adquiera unas dimensiones monumentales. Sin embargo, en todos los casos parece que estaba protegido por elementos rituales de arquitectura efímera: canceles, cortinas, celosías o iconostasio.

En definitiva, el hueco del *mihrab* ocupa una posición similar a la descrita para el templo microcósmico, evolución de la simbología del templo de Jerusalén, en el interior de la mezquita. En el caso de la macsura de al-Hakam II constituye un espacio que gracias a la complejidad de la arquitectura (ver fig. 9), parece simbolizar de forma casi teatral propiedades contradictorias de la esencia de la divinidad: la visibilidad de lo invisible, en un recurso de afirmación y negación estética que estaba presente desde la arquitectura de Santa Sofía de Constantinopla y su evolución a lo largo del Mediterráneo⁹².

3.2. La simbología del color y los efectos lumínicos

La iconología del color⁹³ es una fuente documental esencial que implica una mejor comprensión de los mensajes simbólicos que transmite la arquitectura religiosa. La sala del *mihrab* de la macsura de al-Hakam II llama la atención por el contraste de colores entre el interior, mucho más sosegado, y el alarde de cromatismo de los mosaicos del exterior que cuajan el muro de alquibla y las cúpulas. La sala del *mihrab* califal completa su monumentalidad y simbolismo con el uso de la trilogía cromática rojo, dorado y blanco (fig. 12), colores que estaban presentes en la descripción literaria de la Morada Sagrada en la leyenda del Tabernáculo y que el cronista Ibn al-Hayyan mencionó en su texto *Anales Palatinos*. *Ibn al-Hayyan hace referencia al mihrab de al-Hakam II como al-qubbat al-hamra: el pabellón rojo*⁹⁴. Esta representación simbólica, relacionada con la tradición ortodoxa islámica, según la profesora Susana Calvo hace referencia a la tienda roja donde el Profeta tuvo una serie de encuentros con Dios durante las campañas militares en las que participó. Mahoma, y los califas Omeyyas de Damasco, hacían levantar una tienda de este color en el centro del campamento, siguiendo una costumbre de las tribus árabes preislámicas⁹⁵. Por tanto, se podría tomar como un ejercicio de memoria que vincula la labor del califa cordobés con la de sus antepasados Omeyyas.



Fig. 12. Detalle de la policromía del interior del *mihrab* de al-Hakam II. Mezquita de Córdoba. Imagen de la autora.

No obstante, podría también tomarse en consideración otra interpretación ligada al contexto cultural que se ha ido analizando: la presencia de las tradiciones davidicas, salomónicas y microcósmicas neoplatónicas. La aparición de una tienda de color rojo donde se produce la revelación de Dios puede relacionarse con el proceso de construcción del Templo de Jerusalén, iniciándose en la Tienda del Encuentro entre Moisés y lo sagrado. El texto del Éxodo indica que el espacio donde se situaría el Pacto sería de color rojo, carmesí, escarlata y púrpura, ornamentado con chapas de oro⁹⁶.

En el *mihrab* de al-Hakam II se halla la misma trilogía cromática: rojo, vinculado desde época de Justiniano al poder político imperial, dorado, que sustituyó al color azul como símbolo de la divinidad y blanco, que hace que la luz se escurra, discurra y se refleje por cada rincón del espacio elegido⁹⁷. Idénticos colores, de gama cálida, que predominaban en el *sancta sanctorum* del Templo y de Santa Sofía⁹⁸. Pensamos que la simbología del color, y de la luz como se observará a continuación, en los citados términos, también llegó a al-Ándalus, cuyo mejor ejemplo sería el *mihrab* califal del siglo X. La contemplación de este hueco coronado por la espectacular venera, símbolo de la luz, simbolizaría el culmen de la vida en la tierra y el acceso metafórico al Paraíso celestial, donde se contiene la esencia de lo sagrado. La inscripción en lengua árabe y con letras doradas que recorre el zócalo que sirve de base a la cúpula parece confirmarlo, cuando declara que «el fin de todo es Dios»:

En el nombre de Dios, el Clemente, el Misericordioso. ¡Observad las oraciones y estad con devoción ante Dios! El imán al-Mustansir bi-Llah, siervo de Dios, al-Hakam, Príncipe de los Creyentes, ¡Dios le beneficie!, mandó, con la ayuda de Dios, erigir este *mihrab* y revestirlo de mármol, anhelando abundante recompensa y excelente lugar de reposo en la otra vida. Y se terminó aquello bajo la dirección de su liberto y chambelán Ya'far ibn 'Abd al-Rahman, ¡Dios esté satisfecho de él!, con la inspección de Muhammad ibn Tamlij, Ahmad ibn Nasr y Jald ibn Hashim, jefes de la policía, y de Mutarrif ibn 'Abd al-Rahman, el secretario, sus siervos, en la luna de du-l-hiyya 354 (diciembre de 965). Quien se somete a Dios y hace el bien se agarra al asidero más firme. El fin de todo es Dios⁹⁹.

En cuanto a la luz, este fenómeno parece estar relacionado con la generación de una serie de expectativas emocionales que potenciasen, durante la oración comunitaria, la percepción de la presencia de la divinidad. En el caso de la macsura de al-Hakam II estos fenómenos lumínicos se consiguen por medio de un juego de luces y sombras, que muestran y ocultan el espacio sagrado del *mihrab* durante la *jutba*. Sin embargo, el proceso de aceptación y asimilación de este tipo de acercamiento a lo sagrado parece haber sido progresivo¹⁰⁰. De nuevo se remite al tiempo de la Antigüedad Tardía, concretamente en Alejandría, donde paulatinamente pensadores de este periodo se preocuparon por el papel de los sentidos humanos en la percepción de lo

trascendental¹⁰¹. Lo más importante, como citaba Orígenes, es que el ser humano tiene una capacidad de percepción sensible de lo espiritual que puede ejercitarse¹⁰². El espacio de culto puede ser un medio favorable para ello, tanto en la cooperación de sus elementos arquitectónicos como en los materiales que los acompañan y, esencial, el significado que adquieren los diferentes lugares y objetos litúrgicos¹⁰³.

Para ir clausurando el presente escrito, y en relación con los efectos lumínicos, se desea poner de manifiesto el carácter performativo que adquiere la macsura de al-Hakam II como representación tanto del Paraíso como de la metáfora del ascenso —alcance litúrgico— de dicho Paraíso. En la construcción de al-Hakam II en el interior de la Mezquita de Córdoba, gracias a la luz de este espacio y su ubicación en la penumbra de la antigua aljama, se potencia la captación sensible de lo divino por medio de ciertos elementos etéreos que toman cuerpo en un lenguaje artístico y estético al servicio de la metáfora del acenso¹⁰⁴. Los motivos iconográficos que aparecen en los muros de la macsura de al-Hakam II parecen reflejar el jardín del Paraíso, situado por encima del mundo terrenal¹⁰⁵. Este jardín paradisíaco aparece en los textos coránicos y en la iconografía de los primeros edificios omeyas orientales, tales como la Cúpula de la Roca y la Mezquita de Damasco¹⁰⁶. Las descripciones coránicas del Edén varían poco si se comparan con las imágenes literarias de culturas orientales anteriores, del contexto judío¹⁰⁷ y activas en la literatura hímica cristiana¹⁰⁸. Por tanto, mismas ideas teológicas compartidas incluso en el lenguaje visual que define la percepción de lo trascendental¹⁰⁹.

¿Cómo se refleja el ascenso al Paraíso Celestial en la macsura de al-Hakam II? Como se ha mencionado, con recursos estéticos presentes en las construcciones religiosas desde la codificación del templo como microcosmos. El primer elemento físico y material, pero a la vez conceptual de gran trascendencia para la captación sensible de la divinidad en el espacio sagrado en este periodo es la luz. Se considera que Christian Ewert¹¹⁰ y después Susana Calvo¹¹¹ han sido los investigadores que han aportado la información más valiosa a este respecto, por medio de la interpretación de los mensajes iconográficos de la cúpula que antecede al *mihrab* de la macsura de al-Hakam II. Ambos coinciden en que esta cúpula es la representación del firmamento con los rayos del sol en el centro (fig. 13). Del centro de esta cúpula se descolgaba la lámpara que iluminaba la macsura delante del *mihrab*. La profesora Calvo Capilla indica que esta representación del sol alude directamente a la figura del califa¹¹², y habría que sumarla a que esta expansión del sol fue una de las representaciones más antiguas de la idea de la divinidad¹¹³. El color amarillo, en la paleta cromática de la Antigüedad Tardía mediterránea, representaba las propiedades del brillo lumínico, que posteriormente fueron sustituidas por el dorado del mosaico vidriado, mucho más intenso¹¹⁴.



Fig. 13. Cúpula del Lucernario, delante del *mihrab* de al-Hakam II. Mezquita de Córdoba.
Imagen de la autora.

El triunfo de esta técnica y su reiterada utilización tanto en el ambiente romano-oriental como su traspaso al contexto islámico ayudaba a crear emociones canalizadas a la comunión con lo divino a modo revelación, recordando también al ascenso de Moisés al Sinaí y la captación de la gloria divina por medio de su luz inmaterial, ya reiterada anteriormente. Una idea presente en los contenidos neoplatónicos cuando se alude al alcance del conocimiento y de la sabiduría¹¹⁵. El reflejo de la luz desde las naves laterales del templo cristiano o en la penumbra de las naves de la Mezquita de Córdoba, oscuridad que recuerda a las profundidades de la caverna platónica, surtía un efecto emocional parecido en la comunidad de fieles que participaba de este espectáculo lumínico¹¹⁶.

Un elemento estético fundamental, también trabajado por Susana Calvo, es el llamado estilo enjoyado. Se trata de representar la inmaterialidad de lo sagrado por medio de la materialidad de las joyas y gemas, presentes en las descripciones de la Jerusalén Celeste¹¹⁷ y traspasadas al Paraíso coránico, cuajado de oro y perlas para los bienaventurados¹¹⁸. En el caso de la macsura de al-Hakam II, Susana Calvo denomina a este fenómeno un proceso plástico de *mineralización de la naturaleza* que tiene como fin definir los jardines paradisíacos con elementos que adoptan características de las piedras preciosas¹¹⁹. La mayor parte de los elementos vegetales de

los mosaicos del muro de alquibla de la macsura califal adoptan se desarrollan junto a joyas que flotan sobre fondos carmesí, dorados y azules (fig. 14). Esta naturaleza idealizada y cosificada¹²⁰ es lo eleva la representación a imagen paradisíaca que alude a la perfección de lo sagrado precisamente porque refleja una naturaleza de carácter trascendental que flota en un espacio etéreo e inmaterial.



Fig. 14. Detalle del despiece de dovelas del arco de acceso al *mihrab* de al-Hakam II. Mezquita de Córdoba. Imagen de la autora.

Este espacio que antecede al hueco del *mihrab* estaría destinado a ser el espacio bajo el que se situaba el califa a modo de baldaquino enjoyado¹²¹. Del mismo modo, en el relato bíblico recogido en el Libro de Reyes, 6: 20-22 sobre las descripciones del Templo de Salomón se alude a un espacio de exquisita riqueza:

El lugar santísimo estaba en la parte de adentro, el cual tenía veinte codos de largo, veinte de ancho, y veinte de altura; y lo cubrió de oro purísimo; asimismo cubrió de oro el altar de cedro. De manera que Salomón cubrió de oro puro la casa por dentro, y cerró la entrada del santuario con cadenas de oro, y lo cubrió de oro. Cubrió, pues, de oro toda la casa de arriba abajo, y asimismo cubrió de oro todo el altar que estaba frente al lugar santísimo.

Christian Ewert también determinó que en la cúpula que antecede al *mihrab* se registra una representación del firmamento con el sol en el centro, y que dicha representación alude al Trono de Dios vacío situado en el centro de la bóveda celeste¹²². Calvo completa esta interpretación con la alusión a la iconografía del Trono de Salomón que representaría el trono de Dios en la Tierra¹²³, ya que Salomón era considerado el prototipo del buen gobernante desde la Antigüedad¹²⁴. Una asimilación del *topos* salomónico que también estuvo vinculado con el califa omeya Abd al-Malik y la construcción de la Cúpula de la Roca¹²⁵. Por imitación, en este caso, se puede ligar la labor legitimadora del califa al-Hakam II como heredero de la familia Omeya de Damasco y como mantenedor del orden en al-Andalus siguiendo el ejemplo ideal de Salomón¹²⁶. Del mismo modo, se podría establecer una comparativa con otros soberanos, como el citado Justiniano en Santa Sofía de Constantinopla¹²⁷.

Para acentuar mucho más la presencia de la luz y sus atributos simbólicos, se debe recordar la presencia de la venera. La venera, como elemento iconográfico, está vinculada a la diosa Venus y su planeta, considerado la estrella más brillante del cielo y luz que guiaba a los viajeros. Además, es contenedora de la perla, fuente de luz y creada mediante un proceso *quasi* misterioso¹²⁸. Esta simbolización del misterio natural que encierra la perla puede ilustrar el proceso de alcance de la sabiduría establecido en la filosofía neoplatónica, así como la visualización del Paraíso Celestial. La perla aparece en los textos bíblicos como un elemento esencial que decora las puertas del Paraíso por su perfección¹²⁹. Por tanto, esta venera se transforma en un atributo de la luz sagrada cuyo significado paradisíaco, salvífico y escatológico está recogido también en la traducción árabe¹³⁰.

El arco de acceso a la sala del *mihrab*, que protege esta sala coronada con la venera y que custodia el vacío, contiene elementos vinculados a la representación iconográfica tradicional del Paraíso. Esta puerta podría simbolizar expresamente una de las puertas del Paraíso celestial. Los seis vanos trilobulados que se abren en el tambor que sustenta la cúpula de la venera en el interior del *mihrab* completarían, sumados al arco de entrada, la representación de las Siete Puertas del Paraíso¹³¹. La iconografía que se localiza en la fachada del hueco del *mihrab* podría indicar un mensaje simbólico salvífico y vinculado al alcance del Paraíso. Nuevamente, una profusión de elementos vegetales idealizados que flotan sobre fondos cromáticos relacionados con lo sagrado —azul, rojo y dorado—. Se aprecian, por tanto, las características mencionadas con anterioridad respecto a la mineralización de la naturaleza y al estilo enjovado, con piedras preciosas y gemas que salpican las dovelas y el alfiz de la fachada central del muro de alquibla, en una perfecta simetría¹³².

Dos elementos iconográficos destacables y que refuerzan la idea del Paraíso es la presencia de dos árboles a cada lado de la puerta de acceso¹³³, (fig. 15) de aspecto esquemático —tal vez palmeras—. En las descripciones del Paraíso a las que se alude en varios capítulos de El Corán los árboles están presentes frecuentemente, constituyendo el sustento de los bienaventurados que han alcanzado la vida eterna¹³⁴.

En el Libro de Enoc se registran, con anterioridad, alusiones al Paraíso donde se encuentra el Trono de Dios y que estaba ocupado por el árbol de la vida y el de la sabiduría; de igual modo, esta referencia aparece en los *Himnos del Paraíso* 3 de Efrén de Nísibe¹³⁵. En algunos espacios de culto que siguen el modelo del templo micro-cósmico, como por ejemplo San Vital de Rávena, en el acceso al *sancta sanctorum* aparecen, a cada lado, representaciones de dos palmeras que acompañaban a las ciudades idealizadas y enjoadas de la Jerusalén y la Belén Celestes (fig. 16), alcance último en el proceso místico de Salvación en el Paraíso. Un acceso al conocimiento de lo sagrado que, como se ha observado en los epígrafes anteriores, está reservado para unos pocos en el interior del templo. Entre otros, al soberano que preside la oración comunitaria —emperador bizantino o califa— como intermediario designado por Dios siguiendo el modelo de Moisés, Salomón y, en el caso islámico, el Profeta Mahoma.

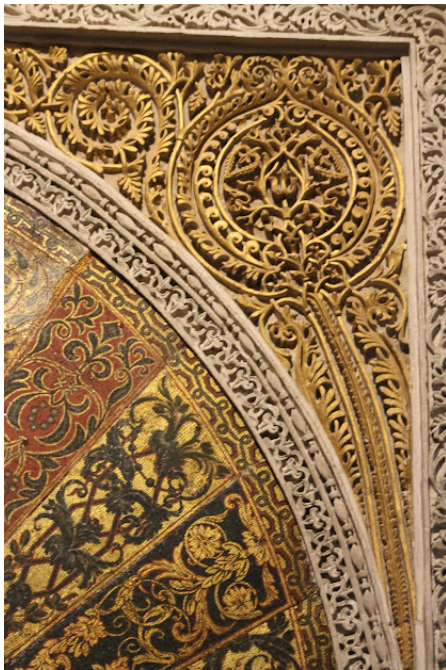


Fig. 15. Detalle de la albanega derecha del arco de acceso al *mihrab* de al-Hakam II. Mezquita de Córdoba. Imagen de la autora.



Fig. 16. Detalle de la albanega derecha del arco de acceso al tramo presbiterial de la iglesia de San Vital de Rávena. Rávena, siglo VI. Imagen de la autora.

Bibliografía

- Abad Castro, C. (2019). El oratorio de al-Hakam II en la Mezquita de Córdoba, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte, (Universidad Autónoma de Madrid)*, 21, 9-30.
- Bango Torviso, I. & Borrás Gualis, G. (1996). *Arte Bizantino y Arte del Islam*. Madrid: Historia 16.
- Bloch, Marc (2006). *Los Reyes Taumaturgos. Estudio sobre el carácter sobrenatural atribuido al poder real, particularmente en Francia e Inglaterra. México: Fondo de Cultura Económica*.
- Brandenburg, H. (2005). *Ancient churches of Rome. From the fourth to the seven century*. Bruselas: Brepols.
- Brown, P. (1989). *El mundo de la antigüedad tardía. De Marco Aurelio a Mahoma*. Madrid: Taurus.
- Calvo Capilla, S. (2008). La ampliación califal de la Mezquita de Córdoba: mensajes, formas y funciones, *Goya: Revista de arte (Museo Lázaro Galdiano)*, 323, 89-107.
- Calvo Capilla, S. (2014). *Las mezquitas de al-Ándalus*. Almería: Fundación Ibn Tufayl.
- Cameron, A. (1998). *El mundo mediterráneo en la Antigüedad Tardía (395 - 600)*, Barcelona: Crítica.
- Cortés Arrese, M. (1999). *El Arte Bizantino*. Madrid: Historia 16.
- Corbin, H. (2003). *Templo y contemplación. Ensayos sobre el Islam Iranio*. Madrid: Trotta.
- Cox Miller, P. (2009). *The corporeal imagination. Signifying the holy in late ancient christianity*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Cuenca Abellán, B. (2021). *La macsura de al-Hakam II y la formación del arte islámico peninsular*. (Tesis doctoral, Universidad Pablo de Olavide).
- Cuenca Abellán, B. (2022). Patronazgo artístico femenino en la antigüedad tardía. La emperatriz Teodora y Juliana Anicia, fundadoras de basílicas en la Constantinopla del siglo VI. *Bandue, vol. XIV*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. [aceptado. Pendiente de publicación].
- Dodds, J. (1992). The great mosque of Cordoba. *Al-Andalus. The Art of Islamic Spain. (Nueva York, Metropolitan Museum of Art)*, 11-27.
- Elsner, J. (1994). The viewer and the vision: the case of the Sinai apse. *Art History, (Cambridge, Blackwell Publishers)*, 17, 81-102.
- Ettinghausen, R. & Grabar, O. (1996). *Arte y arquitectura del Islam: 650- 1250*. Madrid: Cátedra.
- Expósito Vicente, C. (2021). *Color, religión y cultura en Magdala (Baja Galilea, Israel). Textos, cultura material y diagnóstica artística como fuentes para el conoci-*

-
- miento de la vida cotidiana judía de los siglos I a.E.C. – I E.C.* Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Ewert, C. (1995). La Mezquita de Córdoba: Santuario modelo del Occidente islámico, En R. López Guzmán (Ed.), *la arquitectura islámica del islam occidental*. (pp. 53-68). Madrid: Lunwerg.
- González Ferrín, E. (2013). *la angustia de Abraham. los orígenes culturales del Islam*. Córdoba: Almuzara.
- Grabar, A. (1947). Le témoignage d'une hymne syriaque sur l'architecture de la cathédrale d'Édesse au VI^e siècle et sur la symbolique de l'édifice chrétien. *Cahiers Archeologiques 2*.
- Grabar, A. (1967). *the art of the byzantine empire. Byzantine art in the middle ages*. Nueva York: Greystone Press.
- Halbwachs, M. (2014). *la topografía legendaria de los evangelios en tierra santa. Estudio de memoria colectiva*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Hodgson, M. (1974). *The venture of islam. Conscience and history in a world civilization, Vol. 1*. Chicago: University of Chicago Press.
- King, D. (2019). The enigmatic orientation of the great Mosque of Cordoba. *Suhayl (Barcelona) 16-17*, 33-111.
- Krautheimer, R. (2005). *Arquitectura paleocristiana y bizantina*. Madrid: Cátedra.
- Maíllo Salgado, F. (1999). *Vocabulario de historia árabe e islámica*. Madrid: Akal.
- Mcvey, K. (1983). The domed church as a microcosm: literary roots and architectural symbol. *Dumbarton Oaks Papers, (Harvard, Dumbarton Oaks Research Library) Vol. 37*, 91-121.
- Melara Navío, A. G. (2005), (Trad.), *El noble Corán y su traducción y comentario en lengua española*. Medina Al-Munawwara: Complejo Del Rey Fadh.
- Meluco Vaccaro, A. (2001). L'Arco Di Adriano E Il Riuso Di Costantino. *Adriano E Costantino. Le Due Fasi Dell'Arco Nella Valle Del Colosseo* (pp. 27-55) Milán: Electa.
- Momplet Míguez, A. E. (2012). de la fusión a la difusión en el arte de la Córdoba califal: la ampliación de Al-Hakam II en la mezquita de Córdoba. *Anales De Historia Del Arte (Madrid, Universidad Complutense De Madrid) 22 Núm. Esp. (I)*, 237-258.
- Moreno Alcalde, M. (2005). El paraíso desde la tierra. Manifestaciones en la arquitectura hispanomusulmana. *Anales de historia del arte (Madrid, Universidad Complutense de Madrid) 15*, 51-86.
- Otto, R. (2009). *Ensayos sobre lo numinoso*. Madrid: Trotta.
- Ousterhout, R. (2010). New temples and new Solomons: the rhetoric of byzantine architecture, *The Old Testament In Byzantium* (pp. 223-331). Washington: Dumbarton Oaks Byzantine Symposia And Colloquium.
- Pallasmaa, J. (2014). *Los ojos de la piel: la arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Gustavo Gili.

-
- Palmer, A. & Rodley, L. (1988). The inauguration anthem of Hagia Sophia in Edessa: a new edition and translation with historical and architectural notes and a comparison with a contemporary Constantinopolitan *Kontakion*. Byzantine And Modern Greek Studies, (Londres, Cambridge University Press), 12, 117-168.
- Parada López de Corselas, M. (2013^a). El trono preparado: reflexiones sobre estética, cultura visual e imagen simbólica en el arte tardoantiguo y su proyección en la Hispania visigoda y Al-Ándalus. *Anales de Historia del Arte (Madrid, Universidad Complutense de Madrid) Vol. 23, N° Especial (Ii)*, 105-122.
- Parada López De Corselas, M. (2013^b). «La “presencia” divina y la arquitectura del poder. De Hispania a al-Andalus», *Las artes y la arquitectura del poder* (Pp. 859-874) Castellò de la Plana: Universitat Jaume I.
- Pedrero González, A. (2014). *Restauración virtual del patrimonio sonoro. Aplicación al antiguo rito hispánico*. (Tesis Doctoral, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid).
- Puerta Vilchez, J. M. (2018). *Historia del pensamiento estético árabe. Al-Ándalus y la estética árabe clásica*. Granada: Edilux.
- Rius Piniès, M. (2000). *La alquibla en Al-Ándalus y al-Magrib al-Aqsa*. (Tesis Doctoral, Universidad De Barcelona).
- Roitman, A. (2016). *Del Tabernáculo Al Templo. El espacio sagrado en el judaísmo*. Madrid: Verbo Divino.
- Ruiz Souza, J. C. (2001). La Fachada Luminosa De Al-Hakam Ii. *Madrider Mitteilungen (Madrid, Instituto Arqueológico Alemán) 42*, 432-445.
- Ruiz Souza, J. C. (2004). Castilla y Al-Ándalus. Arquitecturas aljamiadas y otros grados de asimilación. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (Madrid, UAM), 16*, 17-44.
- Schibille, N. (2014). *Hagia Sophia and the Byzantine Aesthetic Experience*, Surrey: Ashgate.
- Shoemaker, S. (2010). *The death of a Prophet. The end of Muhammad's life and the beginnings of Islam*. Philadelphia: University Of Pennsylvania Press.
- Silva Santacruz, N. (2011). El Paraíso En El Islam. *Revista Digital de Iconografía Medieval (Madrid, UAM) Vol. Iii, N° 5*, 39-49.
- Urs Von Balthassar, H., Brian, D. Trad. (2003). *The Cosmic Liturgy. The Universe According To Maximus The Confessor*, San Francisco: Ignatius.
- Yarza Luaces, J. (1982). Textos y documentos para la Historia del Arte II, *Arte Medieval* Vol. I. Barcelona: Gustavo Gili.

NOTAS

1. Esta publicación ha sido financiada por la Unión Europea «NextGenerationEU», por el Plan de Recuperación, Transformación y Resiliencia y por el Ministerio de Universidades, en el marco de las ayudas Margarita Salas para la Recualificación del sistema universitario español 2021-2023 convocadas por la Universidad Pablo de Olavide, de Sevilla.

2. Juan Carlos Ruiz Souza, «La fachada luminosa de al-Hakam II en la Mezquita de Córdoba. Hipótesis para un debate», *Madridener Mitteilungen*, nº 42 (Instituto Arqueológico Alemán, Madrid, 2001), ps. 432-444.

3. Concepción Abad Castro, «El oratorio de al-Hakam II en la Mezquita de Córdoba», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. 21 (Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2009), p. 12.

4. Maurice Halbwachs, *La Topografía legendaria de los Evangelios en Tierra Santa. Estudio de Memoria Colectiva*, Madrid. Centro de Investigaciones Sociológicas, 2014.

5. Marc Bloch, 2006, *Los Reyes Taumaturgos. Estudio sobre el carácter sobrenatural atribuido al poder real, particularmente en Francia e Inglaterra. México, Fondo de Cultura Económica, 2006.*

6. Agradecer al profesor González Alcantud (UGR) la recomendación de profundizar en estos autores, pues para mi trabajo de Tesis Doctoral, que este texto aglutina algunas de las principales conclusiones de la misma, fueron fundamentales en cuanto a un enfoque mucho más multidisciplinar.

7. André Grabar, «Le témoignage d'une hymne syriaque sur l'architecture de la Cathédrale d'Édesse au VI siècle et sur la symbolique de l'édifice chrétien», *Cahiers Archeologiques* 2 (París, 1947), ps. 44-54 y en André Grabar *The Art of the Byzantine Empire. Byzantine art in the middle ages*. Greystone Press, Nueva York, 1967, p. 73.

8. En publicaciones futuras que profundicen en esta investigación sobre el templo microcósmico se incluirá la mirada hacia el mundo iranio que refleja Henri Corbin en *Templo y Contemplación. Ensayos sobre el Islam Iranio*. Madrid, Trotta, 2003.

9. Marshall Hodgson, *The venture of Islam. Conscience and History in a world civilization*, vol. 1, Chicago, University of Chicago Press, 1974, p. 46.

10. Para definir el tiempo de la Antigüedad Tardía, se remite a Peter Brown, *El mundo de la Antigüedad Tardía. De Marco Aurelio a Mahoma*, Madrid, Taurus, 1989. También sería interesante cotejar con la obra de Averil Cameron, *El mundo mediterráneo en la Antigüedad Tardía (395-600)*, Barcelona, Crítica, 1998.

11. Jerrilynn Dodds, «The Great Mosque of Cordoba», *Al-Andalus. The Art of Islamic Spain* (Museum of Art, Nueva York, 1992), p. 13.

12. *Ibid.*, p. 21.

13. *Ibid.*, p. 21.

14. Richard Krautheimer, *Arquitectura paleocristiana y bizantina*. Cátedra, Madrid, 2005, p. 80; Alessandra Melucco Vacaro, «L'Arco di Adriano e il riuso di Costantino», *Adriano e Costantino. Le due fasi dell'arco nella valle del Colosseo*, (Milán, 2001), p. 113.

15. Richard Ousterhout, «New Temples and New Solomons: The Rhetoric of Byzantine Architecture», *The Old Testament in Byzantium*, (Washington, 2010), p. 252.

-
16. Manuel Parada López de Corselas, «La “presencia” divina y la arquitectura del poder. De Hispania a al-Andalus», *Las artes y la arquitectura del poder*, (Castellò de la Plana, 2013b), p. 861.
 17. Ruiz Souza, 2001, op.cit., ps. 433-435.
 18. Grabar, 1967, op. cit., p. 62.
 19. Emilio González Ferrín, *La angustia de Abraham. Los orígenes culturales del islam*. Córdoba, Almuzara, 2013, p. 17.
 20. Nadine Schibille, *Hagia Sophia and the Byzantine Aesthetic Experience*. Surrey, Ashgate, 2014, ps. 155-156.
 21. *Ibid.*, p. 81; Grabar, 1967, op.cit., ps. 62-71.
 22. Kathleen McVey, «The domed church as a microcosm: literary roots and architectural symbol», *Dumbarton Oaks Papers*, vol. 37, (Harvard, 1983), ps. 110-111.
 23. Jas Elsner «The viewer and the vision: the case of the Sinai apse», *Art History*, Nº 17, (Cambridge, 1994), ps. 81-83.
 24. Schibille, op.cit., 155.
 25. Adolf Roitman, *Del Tabernáculo al Templo. El espacio sagrado en el judaísmo*. Madrid, Verbo Divino, 2016, ps. 40-45.
 26. *Ibid.*, 47.
 27. *Ibid.*, 43.
 28. Grabar, 1967, op.cit., p. 62; Krautheimer, op.cit., ps. 345-347.
 29. *Ibid.*, p. 71.
 30. Traducción de Joaquín Yarza Luaces, «Textos y documentos para la Historia del Arte» II, *Arte Medieval*, vol. I «Edad Media y Bizancio». Madrid, *Historia* 16, 1982, p. 37.
 31. Andrew Palmer, Lyn Rodley, «The inauguration anthem of Hagia Sophia in Edessa: a new edition and translation with historical and architectural notes and a comparison with a contemporary Constantinopolitan Kontakion», *Byzantine and Modern Greek Studies*, nº 12. Londres: Cambridge University Press, 1988, p. 142. Traducción de la autora, del original en inglés.
 32. Es importante profundizar en la relevancia de citar a la pareja imperial por la implicación simbólica en el desarrollo de la liturgia que tiene la presencia de los contrarios como un todo. Ver en Belén Cuenca Abellán, «Patronazgo artístico femenino en la antigüedad tardía. La emperatriz Teodora y Juliana Anicia, fundadoras de basílicas en la Constantinopla del siglo VI», *Bandue*, vol. XIV, (Madrid, 2022) [aceptado. Pendiente de publicación].
 33. Schibille, op.cit., p. 146.
 34. Krautheimer, op.cit., p. 254.
 35. Entre el Oriente mediterráneo y el Occidente «latino» existe la diferencia en que los espacios sagrados cristianos en Oriente van a tender a la centralización total, desarrollando plantas circulares, y en Occidente la planta basilical se mantendrá. Sin embargo, la distribución del espacio que antecede al muro sagrado va a articularse de forma muy similar en ambos casos, incluyendo los espacios de culto islámico.
 36. Susana Calvo Capilla, «La ampliación califal de la Mezquita de Córdoba: mensajes, formas y funciones», *Goya: Revista de arte*, nº 323 (Madrid, 2008), p. 94.
 37. Ruiz Souza, 2001, op.cit., p. 440.

-
38. Sin embargo, es una hipótesis apoyada por investigadores e investigadoras como Momplet Míguez, Antonio, «De la fusión a la difusión en el arte de la Córdoba califal: la ampliación de al-Hakam II en la Mezquita de Córdoba», *Anales de Historia del Arte* vol. 22 Núm. Esp. II (Madrid, 2012), p. 243; Abad Castro, Concepción, op.cit., p. 18 o Calvo Capilla, 2008, op.cit., p. 93.
39. Ruiz Souza, 2001, op.cit., ps. 436-437.
40. Ibid., p. 436.
41. Halbwachs, op.cit., p. 46.
42. Hugo Brandenburg, *Ancient churches of Rome. From the fourth to the seven century*, Bruselas, Brepols, 2005, ps. 73-95.
43. Schibille, op.cit., p.146.
44. Grabar, op.cit., p.59. Traducción de la autora, del original en inglés. La sala cuadrada cubierta con una cúpula en la tradición islámica se denomina qubba.
45. McVey, op.cit., p.91.
46. Yarza Luaces, trad., op.cit., p.107-108.
47. Ousterhout, op.cit., p.224; 233-234.
48. José Miguel Puerta Vilchez, *Historia del pensamiento estético árabe. Al-Ándalus y la estética árabe clásica*. Granada, Edilux, 2018, p.63.
49. Isidro Bango Torviso, Gonzalo Borrás Gualis, *Arte Bizantino y Arte del Islam*. Madrid, *Historia* 16, 1996, p. 44.
50. Grabar, op.cit., ps. 71-72.
51. Belén Cuenca Abellán, *La macsura de al-Hakam II y la formación del arte islámico peninsular*, Tesis Doctoral. Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, 2021, p. 389. Tesis doctoral.
52. Antonio Pedrero González, *Restauración virtual del patrimonio sonoro. Aplicación al antiguo rito hispánico*. Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2014, ps. 84-85. Tesis Doctoral.
53. Juan Carlos Ruiz Souza, «Castilla y al-Ándalus. Arquitecturas aljamiadas y otros grados de asimilación», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* nº 16 (Madrid, 2004), p. 24.
54. Susana Calvo Capilla, *Las mezquitas de al-Ándalus*, Almería. Fundación Ibn Tufayl, 2014, p. 74.
55. Ruiz Souza, 2004, op.cit., p. 20.
56. Dodds, op.cit., ps. 24-25.
57. Remitimos a: Stephen Shoemaker, *The death of a Prophet. The end of Muhammad's life and the beginnings of Islam*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2010, ps. 15 y 211. El autor explica cómo los inicios del islam, en la revisión de las fuentes documentales, parecen indicar que las ciudades de Meca y Medina se incorporaron a la ortodoxia islámica como ciudades santas a partir del siglo IX, coincidiendo con la definitiva recopilación de los textos coránicos y la ortodoxia bagdadí. Es en este momento, presumiblemente, cuando se dota a los elementos que componen la mezquita de un nuevo nivel de significado exclusivamente musulmán.
58. Patricia Cox Miller, *The corporeal imagination. Signifying the holy in Late Ancient Christianity*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2009, ps. 20-21.
59. McVey, op.cit., p. 105; Elsner, op.cit., p. 83.

-
60. Brown, op. cit., ps. 65-66.
 61. Schibille, op.cit., p. 128.
 62. Ibid., p. 8.
 63. Es interesante la siguiente reflexión del arquitecto Juhani Pallasmaa: «En la experiencia del arte tiene lugar un peculiar intercambio; yo le presto mis emociones y asociaciones al espacio y el espacio me presta su aura, que atrae y emancipa mis percepciones e ideas». En Juhani Pallasmaa, *Los ojos de la piel: la arquitectura y los sentidos*. Barcelona, Gustavo Gili, 2014, ps. 10-11.
 64. Rudolf Otto, *Ensayos sobre lo numinoso*. Madrid, Trotta, 2009 p. 123.
 65. Ver Grabar, 1978, op.cit., p. 121; Calvo Capilla, 2014, op.cit., ps. 57-59.
 66. Calvo Capilla, 2014, op.cit., p. 58.
 67. Mónica Rius Piniès, *La alquibla en al-Ándalus y al-Magrib al-Aqsa*. Barcelona, Universidad de Barcelona, 2000, ps. 19-21. Tesis Doctoral; King, David, «The enigmatic orientation of the Great Mosque of Cordoba», *Suhayl* 16-17 (Barcelona, 2019), p. 34; p. 97.
 68. Shoemaker, op.cit., p. 15.
 69. Felipe Maíllo Salgado, 1999, *Vocabulario de historia árabe e islámica*, Akal, Madrid, p. 167.
 70. Grabar, 1976, op.cit., p. 54.
 71. La Masjid al-Haram es interpretada por algunos autores contemporáneos como recinto sagrado de La Meca Ver: Richard Ettinghausen, Oleg Grabar, *Arte y arquitectura del Islam: 650-1250*. Madrid, Cátedra, 1996, p. 25 y Maíllo Salgado, op.cit., p.101. Sin embargo, Shoemaker, op.cit., ps. 227-229, defiende que la consideración de La Meca como ciudad santa parece corresponderse con la época abasí -siglo IX-.
 72. Esta traducción aparece en Abdel Ghani Melara Navío (trad.), *El Noble Corán y su traducción y comentario en lengua española*. Medina al-Munawwara, 2005.
 73. Grabar, 1973, op.cit., p. 49.
 74. Calvo Capilla, 2008, op.cit., 98. Calvo afirma, por ejemplo, que la Cúpula de la Roca es un edificio ligado a la iconografía simbólica del Templo de Salomón. La cúpula, como representación cósmica de la bóveda celeste, es el lugar donde se sitúa el Trono de Dios al que asciende Mahoma.
 75. Grabar, 1973, op.cit., p. 54. En *El Corán* 38, 20-21.
 76. Roitman, op.cit., p. 47.
 77. McVey, op.cit., p. 102.
 78. Ruiz Souza, 2001, op.cit., ps. 441-444.
 79. Roitman, op.cit., p. 43.
 80. Miguel Cortés Arrese, *El Arte Bizantino*. Madrid, Historia 16, 1999, ps. 42, 46.
 81. Palmer, Rodley (trad.), op.cit., p. 142.
 82. Ousterhout, op.cit., p. 230.
 83. Pablo Silenciaro, *Descripción de Santa Sofía...*, en Yarza Luaces, op.cit., p. 107.
 84. Cameron, op. cit., p. 56.
 85. Hans Urs von Balthasar, Brian Daley (trad.), *The Cosmic Liturgy. The Universe According to Maximus the Confessor*. San Francisco, Ignatius, 2003, p. 324.
 86. Schibille, op.cit., p. 8.
 87. Ibid., p. 102.
 88. Krautheimer, op.cit., p.347.

-
89. Schibille, op.cit., p. 157.
90. Pablo Silenciaro, trad. Yarza Luaces, op.cit., p. 107.
91. McVey, op.cit., p. 114; Ousterhout, op.cit., p. 237.
92. Cortés Arrese, op.cit., p. 40.
93. Remitimos, para profundizar en este asunto, a la tesis doctoral de Cristina Expósito de Vicente: *Color, religión y cultura en Magdala (Baja Galilea, Israel). Textos, cultura material y diagnóstica artística como fuentes para el conocimiento de la vida cotidiana judía de los siglos II a.e.c. – I e.c.* Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2021.
94. Calvo Capilla, 2008, op.cit., p. 94.
95. Ibid.
96. Roitman, op.cit., p. 42.
97. Schibille, op.cit., p. 144.
98. Ibid.
99. Trad. extraída: https://cvc.cervantes.es/actcult/mezquita_cordoba/fichas/mezquita_c/inscripciones.htm, consultada el 25/11/2022.
100. Según apunta Schibille, op.cit., p. 227, la percepción es una función cerebral y la experimentación estética forma parte de un proceso psicológico activo condicionado por el contexto cultural.
101. Cox Miller, op.cit., p. 11.
102. Ibid.
103. Schibille, op.cit., p. 227.
104. Ibid., p. 155.
105. María Moreno Alcalde, «El paraíso desde la tierra. Manifestaciones en la arquitectura hispanomusulmana», *Anales de Historia del Arte*, nº 15, (Madrid, 2005), p. 52.
106. Noelia Silva Santacruz, «El Paraíso en el Islam», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, Vol. III, Nº 5, (Madrid, 2011), p. 40. p. 39-49.
107. Ibid., p. 43.
108. McVey, op.cit., p. 112.
109. Manuel Parada López de Corselas, «El trono preparado: reflexiones sobre estética, cultura visual e imagen simbólica en el arte tardoantiguo y su proyección en la Hispania visigoda y al-Ándalus», *Anales de Historia del Arte*, Vol. 23, Nº Esp. II, (Madrid, 2013b), p. 119.
110. Christian Ewert, «La Mezquita de Córdoba: santuario modelo del Occidente islámico», *La arquitectura islámica del Islam occidental*, (Granada, 1995), p. 55.
111. Susana Calvo, 2008, op.cit., ps. 95-98.
112. Ibid., p. 98.
113. Schibille, op.cit., p. 118.
114. Ibid.
115. Ibid., p. 39.
116. Cox Miller, op.cit., p. 109.
117. Schibille, op.cit., ps. 97, 130. Los elementos enjoados se utilizaron como recurso plástico en la Antigüedad Tardía para representar la metáfora de los prados florecientes. En la literatura de la Antigüedad Tardía existía un topos literario utilizado frecuentemente que consistía en comparar la naturaleza idealizada del Paraíso con la policromía de las joyas y gemas en relación con las posibilidades de reflejo de la luz que ofrecían.

-
118. Silva Santacruz, op.cit., p. 41.
 119. Calvo Capilla, 2008, op.cit., p. 95.
 120. Ibid.
 121. Parada López de Corselas, op.cit., p. 118.
 122. Ewert, op.cit., p. 117-188.
 123. Calvo Capilla, 2008, op.cit., p. 95.
 124. Ousterhout, op.cit., p. 248.
 125. Calvo Capilla, 2008, op.cit., p. 98.
 126. Parada López de Corselas, op.cit., ps. 118-119.
 127. Schibille, op.cit., ps. 39-41.
 128. Parada López de Corselas, op.cit., ps. 109-112.
 129. Schibille, op.cit., p. 62.
 130. Calvo Capilla, 2008, op.cit., ps. 94-95.
 131. Silva Santacruz, op.cit., p. 42.
 132. Ibid., p. 40.
 133. Parada López de Corselas, op.cit., p. 118.
 134. Moreno Alcalde, op.cit., p. 67.
 135. McVey, op.cit., p. 112.

Imaginarios liberados. La obra sincrética de Rachid Koraïchi entre hibridaciones y resignificaciones

Liberated Imaginaries. The syncretic work of Rachid Koraïchi between hybridizations and resignifications

Giorgia Rubera

Universidad de Granada & Consiglio Nazionale delle Ricerche (Italia)

Resumen

En todas las culturas circulan flujos de imágenes e imaginarios pertenecientes al acervo de símbolos culturales locales creados a lo largo del tiempo. En nuestro mundo global, cada vez más interconectado, los intercambios son más rápidos, los símbolos son mutantes, híbridos, sincréticos. Rachid Koraïchi, artista sufi argelino, se define a sí mismo como un nómada, él es un hombre suspendido entre mundos, un *in-between*, un hombre en tránsito, entre el norte y el sur del Mediterráneo, entre oriente y occidente, entre lo antiguo y lo moderno.

Su nombre de la familia es El Koraïchi (Quraishi), cuya línea genealógica se remonta a la tribu Quraish, a la que pertenecía el propio profeta Mahoma, y es originario de una antigua familia sufi.

Su investigación artística entrelaza la trama del arte visual con el misticismo sufi en un proceso de redescubrimiento de la memoria, una memoria viva, reinterpretada.

El imaginario, receptáculo de los estereotipos de los colonizadores, se libera a través del arte de Koraïchi que se inspira en la caligrafía de manera creativa, liberando símbolos y lenguajes para recrear un «alfabeto de la memoria».

Las conexiones con el pasado dan forma a la obra de Koraïchi y se vinculan sincréticamente con temas de deconstrucción del discurso colonial, presentando una crítica a la narrativa europea dominante en la que se han olvidado las raíces islámicas.

Palabras clave: sufismo, arte contemporáneo, arte sagrado, antropología del arte, arte islámico, Rachid Koraïchi, decolonialismo, Islam.

Abstract

In every culture there are flows of images and 'imaginaries' that belong to the collection of local cultural symbols and are created over time. In this increasingly interconnected and

globalised world, cultural influences happen at a faster rate, and symbols are mutant, hybrid and syncretic.

Rachid Koraïchi, algerian sufi artist, defines himself as a nomad. He is a man suspended between worlds: an in-between, a man in transit, between the north and the south of the Mediterranean, between east and west, between the ancient and the modern.

His family name El Koraïchi, whose genealogy dates back to the Quraish tribe, a tribe to which the prophet Muhammad himself belonged, is from an ancient Sufi family.

His artistic research intertwines the weave of visual art with Sufi mysticism in a process of rediscovering memory—a living, reinterpreted memory.

The imaginary, receptacle of the stereotypes of the colonizers, is liberated through his art, which is inspired by calligraphy and frees symbols and concepts to recreate an «alphabet of the memory».

The connections with the past that shape his work are syncretic, linked with themes of deconstruction of colonial discourse, presenting a critique of the dominant European narrative in which Islamic roots have been forgotten.

Keywords: sufism, contemporary art, anthropology of art, Islamic art, sacred art, Rachid Koraïchi, decolonialism, Islam.

1. Introducción

La prospettiva nella rappresentazione non è assolutamente una proprietà degli oggetti¹
(Pavel A. Florenskij *La prospettiva rovesciata*)

E' più che mai cruciale per i diversi popoli elaborare immagini complete e complesse gli uni degli altri, nonché dei rapporti di potere e di sapere che le connettono; ma non c'è metodo scientifico né posizione etica in grado di garantire la verità di tali immagini²
(J. Clifford. *I frutti puri impazziscono*)

¿Qué expresa hoy el sufismo a través del arte?

Dirigir la investigación dentro del imaginario del misticismo sufi permite ampliar el proceso de reflexión sobre el imaginario islámico, fuertemente comprometido por los sistemas de justificación de las estructuras económico-políticas occidentales y por los instrumentos del mundo mediático actual.

Y es desde un punto de vista interno y externo como se observará lo imaginario, pero sobre todo *en ese camino deconstrutor hemos de encontrarnos con aquellas investigaciones que exploran desde el lado islámico su propio imaginario* (Chebel 1993) en (González Alcantud 2002, 18).

El objetivo de mi investigación es plantear una reflexión crítica sobre la construcción del Otro haciendo surgir otras representaciones y autorrepresentaciones en un terreno donde la antropología, el arte y la religión dialogan, añadiendo otros imaginarios a los estereotipados sobre el Islam y multiplicando los puntos de vista

sobre una religión tan articulada como la islámica. Es importante subrayar que el mundo islámico como categoría homogénea no existe.

Las imágenes relativas al mundo islámico que habitan los espacios del imaginario occidental han sido a menudo una construcción inventada. A partir del orientalismo pictórico, de los relatos de viaje, se ha creado un oriente ilusorio, quimérico, un sueño exótico, un lugar de la mente, en el que la fantasía europea del siglo XIX sufría una fascinación sensual. El otro, el «árabe», lo «moro», fue pintado en algunas ocasiones como un objeto exótico (ver imaginario femenino), en otras como el asesino, el feroz, en una tensión entre *philia* y *phobia*. (González Alcantud 1993, 2002, 2008, 2021; Cardini 1995, 2001, 2006).

Este imaginario fóbico sigue predominando hoy en día en el discurso sobre el mundo islámico, se sirve de las imágenes brutales que provienen de aquellos regímenes en los que encontramos violencia política disfrazada tras de la fe. El miedo al mundo islámico se alimenta también de los imaginarios provenientes de las realidades que se definen como fundamentalismo islámico, que utilizan los símbolos externos de la religión islámica privada del sentido más profundo.

Al respecto Antonio de Diego González en *Populismo Islámico* denuncia el secuestro de la espiritualidad musulmana *para sustituirla por una lectura jurídico-política y literalista de los textos y las experiencias espirituales* (De Diego González 2020, 1292).

Muchos intelectuales contemporáneos presentan un deseo fuerte de repensar la relación entre fe, religión y política y recuperar así la espiritualidad. Adonis describe perfectamente esta cuestión:

Nadie, creo, puede poner en duda que la experiencia religiosa es históricamente una de las más grandes experiencias humanas [...] Pero cuando la política se apropia de la fe para crear un sistema totalitario y totalizador que implica el pensamiento, el trabajo y toda la vida social, el resultado no puede ser otro que un sistema basado en la prepotencia y la violencia. Este paso destruye la individualidad de la persona, sin la cual el hombre no puede definirse como tal, y transforma la cultura en un aparato de preceptos y prohibiciones. De aquí la parálisis de la sociedad, la aniquilación de las características más peculiares de la experiencia religiosa y, sobre todo, de la libre relación individual y existencial entre el hombre y el más allá (Adonis 2005, 18-19).

Con respecto a esto, como dice Pablo Beneito, el sufí murciano Ibn al Arabi en estos tiempos es un *antídoto contra las enfermedades del fanatismo*³. Ibn al Arabi contempla una visión de gran apertura y tolerancia. Postura compartida también por Eric Geoffroy que en su texto *L'Islam sera spirituel ou ne sera plus*, ve posible la supervivencia del Islam solo a través de la recuperación de la espiritualidad sufí (Geoffroy 2009).

Para acercarse al trabajo de un artista sufí es necesario experimentar una etnografía visionaria, que, como la antropología de la trama de Gregory Bateson tienda a lo sagrado e interceda las variedades perceptivas del sujeto encontrado. Sujeto que, en el caso de los artistas sufí, intenta superar los límites mismos de la percepción ordinaria. En esta dinámica el yo que observa se dirige a espacios simbólicos complejos, fragmentados, visionarios.

La obra de Koraichi será sometida a un análisis destinado a explorar los aspectos subyacentes del sufismo que impregnan sus creaciones. De obra en obra, se delineará un cuadro del misticismo sufí intrínseco en los contenidos expresados, donde las obras de Koraichi se configurarán como una suerte de texto visual, una representación simbólica del viaje espiritual.

Esta contribución puede abrir una nueva luz y llevar la discusión hacia la fragilidad de una verdadera comprensión del otro, en este caso el otro islámico, que sucede, como hemos descrito, en una fantasía de cuentos. Es fundamental descolonizar lo imaginario, deconstruir aquellos imaginarios que bloquean el conocimiento real de los pueblos.

Quebrar la fantasmática frontera, abolir la máscara del misterio, creo que es nuestro deber ineludible, es la tarea pendiente de la antropología mediterránea actual. (González Alcantud 2002, 195)

2. Rachid Koraïchi

Conocer a otro ser humano es siempre «un tender a», es un viaje a otro lugar, y conocer a un artista hace que este encuentro sea aún más rico en símbolos e imaginarios. Rachid Koraïchi se ofrece como un sujeto portador de multiplicidad. Me encontré con el hombre, hablé con el artista, escuché al sufí, chateé a través de WhatsApp en una lengua hecha de imágenes y símbolos, vi en sus palabras la tensión hacia lo sagrado, a Argelia, pero también a lo femenino, que Koraïchi sublima en el uso del azul donde se encuentran los ojos de su madre Rahima, perdida durante su infancia.

Rachid Koraïchi es un artista sufí argelino nacido en Ain Beida, Argelia, en 1947. Su nombre familiar, Koraïchi, procede de una antigua estirpe sufí argelina cuya línea genealógica se remonta a la tribu El Koraichi (Quraish) de La Meca, a la que pertenecía el mismo profeta Muhammad.

En la época de la Islamización del Norte de África, sus antepasados partieron de La Meca en el siglo VII para difundir el Islam. Al salir de La Meca, el grupo decidió dividirse en dos, una parte de la familia se dirigió al norte en dirección a Basora y Bagdad en Iraq, Tabriz en Irán, y cruzando Azerbaiyán se establecieron a lo largo del mar Caspio en Daguestán. La otra parte del grupo cruzó Medina, Jerusalén, El Cairo, Bengasi y Trípoli para llegar a Túnez y Kairuán para finalizar en el desierto argelino en Oued Suf, la ciudad de las mil cúpulas.

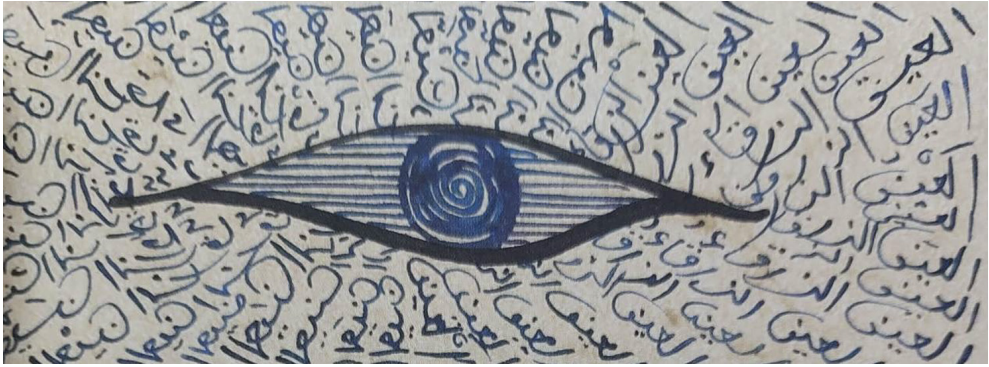


Fig. 1 Rachid Koraïchi en Boqala Canti delle donne d'Algeri, 2008.

Encontramos rastros de su antepasado Okba Ibn Amer, vinculado a los descendientes del Profeta Muhammad, que llegó al desierto argelino en el siglo VII llevando consigo la enseñanza sufi en el *Kitab al Adouani*, manuscrito Adouani que fue traducido en 1868 por L. Féraud, un intérprete del ejército francés en África. (Féraud 1868, 165). Como él mismo recuerda, los Koraïchi, descendientes del Profeta, están vinculados a la Hermandad de la *tariqa* sufi Tijani⁴.

Actualmente vive y trabaja en París dirigiendo proyectos artísticos en todo el mundo como Argelia, Egipto, España, Túnez, Estados Unidos y la región rusa de Daguestán.

Es un hombre suspendido entre mundos, un *in-between*, un hombre en tránsito entre el norte y el sur del Mediterráneo, entre oriente y occidente, siempre que estas categorías existan realmente, entre lo antiguo y lo moderno, es decir que se define a sí mismo como un nómada.

Su obra artística está influenciada por el legado familiar de ser Koraïchi (Quraishi), la etimología de su apellido deriva de la palabra Kuraishite y se refiere a un individuo que tiene la responsabilidad de transmitir el significado del mensaje divino del Corán, Kuraishite, pero también adquiere el significado de transcriptor de textos coránicos. Este es un aspecto importante para comprender la figura de Rachid Koraïchi.

En el pensamiento islámico el Corán es la palabra misma de *Allah*, ya que es Dios quien se manifiesta y a través de sus palabras tiene lugar la creación, cada letra del Corán está dotada de atributos divinos. William Chittick afirma al respecto que *cada parte de todo lo que existe es una letra de Dios. Las criaturas son palabras enunciadas por las letras.* (Chittick 1989, 19).

Las letras del alfabeto árabe y los números asociados con ellas tienen un significado que está relacionado con la creación del universo mismo. Tanto en las escuelas

de Pitágoras, en las de Platón, para los alquimistas y cabalistas y en el sufismo, la idea de que los números y las letras disponen de unas geometrías asociadas a ellos que están totalmente asociados con el funcionamiento del cosmos no es solo metafórica. Es fundamental para acercarnos a la naturaleza del arte sagrado islámico comprender que a diferencia del Dios cristiano que se hace carne en Cristo, *Allah* se manifiesta como Verbo (Geertz 1988, 140), es decir que el Corán es Dios mismo que se hace palabra. Este Dios no encarnado nace en un ambiente cultural y en una propensión intelectual a la abstracción, al pensamiento geométrico.

Buscar a Dios es una búsqueda de equilibrios numéricos y geométricos. Dios en forma de verbo y número, se manifiesta en las leyes que regulan la naturaleza, en la perfección de la geometría, del álgebra y en las reglas matemáticas que componen la materia, la luz. ¡La de Koraïchi es una búsqueda de signos!

Y es de esta búsqueda de los signos de Dios de donde nace la obra artística de Rachid Koraïchi: arte, vida y tensión hacia *Allah* que para él están unidas y son indisolubles.

El arte, como la cultura, es una revelación perpetua de significados. *¡Es un diluvio de signos!* (Lisón Tolosana 2000, 18) y Koraïchi se convierte en testimonio de la búsqueda de signos en el tiempo para revelar nuevos significados.

En su búsqueda de las primeras huellas de la humanidad, de los primeros signos del hombre y de los signos de sus antepasados en el desierto encuentra, en las pinturas rupestres, los primeros *muros de comunicación de la historia* (Saadi Nourredine 1998, 84), las primeras exposiciones, las primeras instalaciones.

«Visité Tassili n'Ajjer por primera vez cuando estaba en la Escuela de Bellas Artes de Argel» dice Rachid Koraïchi y añade, «No fue fácil - tuve que atravesar un desierto despiadado durante muchos días, pero recuerdo que me di cuenta, allí, que estaba mirando directamente a los signos de mis antepasados» y continúa «Hoy el mercado del arte se centra en la jerarquía, Occidente posee los mercados y dicta lo que es realmente a la moda. Los anglosajones controlan el sistema y los africanos llegamos al final de la línea. En aquellos tiempos lejanos, sin embargo, la pintura en las paredes de Lascaux existía en total igualdad artística con las de Tassili, o de Brescia o de los Montes Drakensberg. No había mercado para cambiar las cosas. Pintaban y esculpían por otros motivos, por el placer de la experiencia y de comunicar entre sí cosas de gran importancia. El sitio de la producción era el sitio de la demostración, estas cuevas eran, en nuestros términos, sus estudios y sus galerías⁵.

Este escultor, pintor, ceramista y *performer* combina elementos de diferentes lenguajes creando un vocabulario visual simbólico híbrido y sincrético que se basa en numerosas tradiciones y hace referencia a una rica variedad de influencias que van desde los ideogramas chinos hasta el antiguo arte Berbera y Tuareg, pasando por

el imaginario sufí e islámico, y todo ello en un recorrido artístico que une historia y memoria, tradición y modernidad.

3. La Montagne aux Étoiles

Su obra *La Montagne aux Étoiles* (2021), Montaña de Estrellas, (Fig. 2 y 3), puede interpretarse como una alusión al *Jabal al Nour*, Montaña de Luz, en la que el Profeta recibió la palabra de Dios a través del ángel Gabriel⁶, es como si Koraïchi buscara un *lenguaje que está más allá del lenguaje*⁷.

Sus obras simbólicas son soportes para la contemplación en los que se plasman símbolos abstractos, números y letras, todo ello en una interacción entre el pasado y el presente.

En este particular *alfabeto de la memoria*, como él lo define, las letras son símbolos y signos, algunos imaginarios, y otros se basan en antiguos alfabetos como el sumerio y el hebreo, en antiguos cuadrados mágicos o en formas contemplativas de la tradición islámica y sufí. Los signos cobran vida convirtiéndose en personajes haciendo clara la consideración de que la figura humana es un signo entre otros signos.

En cada galería o espacio donde se llevan sus obras cambia también la configuración de la obra, en una evolución continua de nuevas configuraciones que se desarrollan en el tiempo y en diferentes lugares.

Koraïchi habla de *combinaciones y de combinaciones de combinaciones*, todas las manifestaciones son expresión de la unidad en la multiplicidad, *el tawhîd al-katra*, que es un concepto fundamental en el sufismo. *El Tawhid*, la Unicidad divina, la unificación con *Allah* de toda la creación, es el centro del pensamiento sufí. En el sufismo la realidad es una manifestación incesante del Uno.

Si tomamos como ejemplo la siguiente historia contada por Koraïchi se puede comprender el uso que realiza de los signos y símbolos en su producción artística:

Quiero contarles una historia de un espejo. Rumi dijo que la verdad es como un espejo que cayó del cielo y se rompió en pedazos pequeños. Todos los que tienen un pedazo piensan que poseen la verdad, pero la verdad es múltiple, diversa y dispersa⁸.

De este modo, esta verdad plural aparece y se manifiesta en innumerables signos, que tienen muchos niveles simbólicos, por eso Koraïchi multiplica los lenguajes.

En esta línea presenta sus reflexiones el filósofo ruso, Pavel Florenskij sobre las imágenes *la representación es siempre un símbolo, (...) percepción diferente del mundo, diferente nivel de síntesis*. (Florenskij 1983, 116-117)

Por lo tanto, Koraïchi hace hablar a todos los símbolos que representan y no representan al mismo tiempo las cosas.

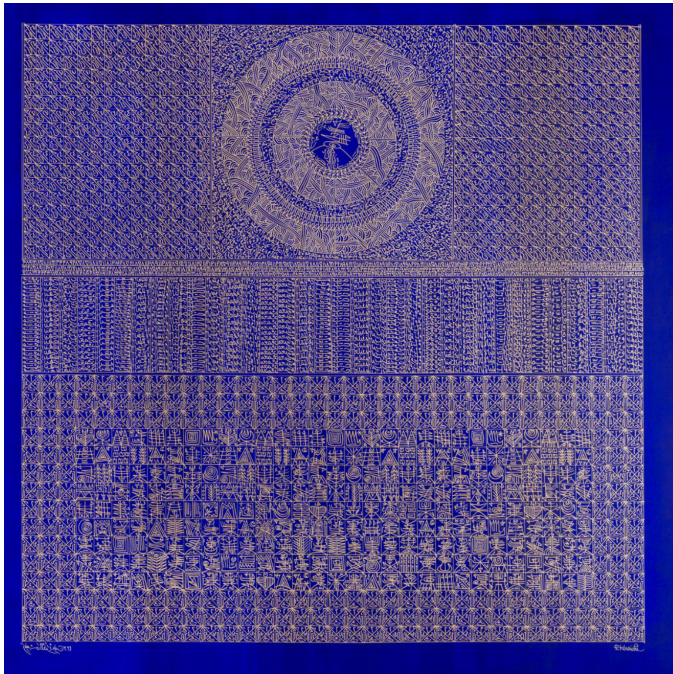
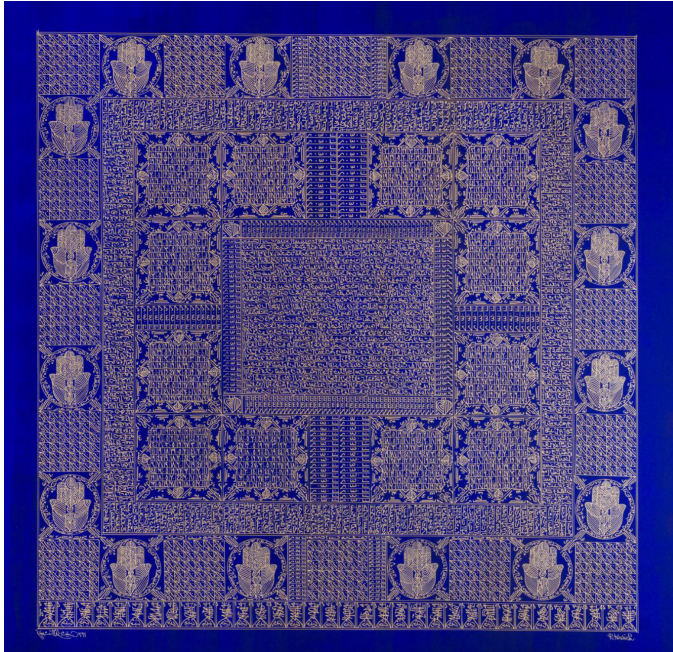


Fig. 2-3. Rachid Koraïchi *La Montagne aux Étoiles series*, (5,7),
Acrílico sobre lienzo, 55.12 x 55.12 in., 2021.

4. Transformaciones

De acuerdo con la tradición sufi el artista es el espejo que refleja la trascendencia: a través de estos reflejos podemos contemplar la Belleza del Ser. A través del arte, nuestros ojos se acostumbran a la imagen de una Belleza superior, una Belleza que de otro modo sería inaccesible porque su poder es demasiado grande para nuestros ojos. El artista se convierte en mediador entre esta esencia divina y nosotros. Esto provoca que sea el canal de transmisión y las obras son «recibidas» a través de un proceso meditativo, una visión de formas que evocarán otras tantas formas en la imaginación de quien las observa.

Como nos recuerda Hosseyn Nasr en *Islamic art and Spirituality* los artistas islámicos son portadores de un imaginario sagrado y consiguen una visión a través de la influencia de la 'baraka'⁹ del Profeta Muhammad' o han sido instruidos por aquellos que han tenido tal visión (Nasr 1987, 7-8) .

Esta percepción teofánica se realiza en el *alam al-mithal*, el *mundus imaginalis*, cuyo órgano es la *Imaginación teofánica*. (Corbin 1993, 101).

El arte sufi materializa una teofanía, *tajalli* y el artista se convierte en el revelador de las formas *significa, pues, conocer el Ser Divino por visión intuitiva shuhud, percibirlo* (Corbin 1993, 201) .

Aquí es donde encontramos el universo simbólico sufi y donde aparecen las imágenes teofánicas, aquí sucede la inspiración del arte sagrado. (Rubera 2021, 60).

Aquí los mundos se encuentran, lo espiritual se materializa y lo humano se espiritualiza. Este mundo es el *barzakh*, un istmo en el que los espíritus reciben un cuerpo sutil que lo hace perceptible a los iniciados (Pacheco Paniagua 2019, 177).

Formas, palabras, signos... todo ello son imágenes que provienen de este espacio. El arte sagrado sufi es transformador tanto para el artista como para el espectador.

5. Les Septs Stations Célestes

Y precisamente en la transformación se fundamenta la obra *Les Septs Stations Célestes*, que simboliza el camino iniciático sufi, que es un esfuerzo transformador de la propia naturaleza y del alma para tender hacia Dios.

Las siete estaciones representan los *maqamat* (estaciones iniciáticas sufíes), son las etapas del alma en la búsqueda de Dios. La obra está compuesta por 700 esculturas (que serían el resultado de la operación 100 x 7), 21 estandartes (3x7), 14 tabletas (2x7) y 7 jarrones (1x7). El número 7 es omnipresente, como una guía, como un «intercesor cósmico» (Saadi Nourredine 1998, 136). Hablando de este número, Koraïchi se mantiene en una dimensión descriptiva simbólica, permanece en un lenguaje hecho de símbolos: los siete días y las siete noches de la creación, los siete planetas de la astronomía antigua.

Según el Corán siete son los cielos creados por *Allah*, siete las tierras, siete los mares, siete los abismos del infierno, y siete sus puertas. Siete son las palabras árabes de la *Shahada*, la declaración de fe, que siendo pronunciada uno se convierte en musulmán: *La ilaha illa Allah, Muhammad rasul Allah*, que quiere decir *No hay otra divinidad fuera de Allah, Muhammad es el Profeta de Allah*. Siete son los versículos de la primera Sura del Corán, *Al-Fatiha*, y siete los grados de interpretación de los significados esotéricos del Corán.

Y se puede seguir en este recorrido simbólico numérico, ya que siete son las prácticas obligatorias durante la peregrinación a La Meca, siete son las vueltas que se realizan alrededor de la Kaaba. Sin embargo hay otros niveles de lectura Koraïchi que no revela, es pitagórico, no divulga los secretos, *sirr*, a la curiosidad del mundo.

¿Se debe observar su trabajo desde dentro, el siete es un icono! Hay una parte de la obra de Koraïchi que solo podrá ser comprendida en relación con el nivel de comprensión de quien la observa. En materia de iniciación *Todo es símbolo y alegoría en el estudio de los Misterios. Estos últimos nunca se revelan directamente*. (Mallinger 1987, 48)

Es fundamental para entender las obras de Koraïchi observar la perfección numérica de su trabajo. Para los sufíes las letras y los números, como toda la realidad, tienen dos aspectos, uno visible llamado *zahir* y un lado escondido, profundo o *batin*. Las letras, sus vínculos con la numerología y la geometría sagrada son elementos fundamentales para el misticismo sufi. La investigación artística de Koraïchi está dirigida a desentrañar los misterios de las letras y los equilibrios geométricos matemáticos subyacentes haciéndose eco de los sistemas numerológicos místicos sufíes *Ilm al-huruf*, la ciencia de las letras en el esoterismo islámico.

Los veintidós delicados estandartes de seda de la obra *Les Septs Stations Célestes* que contienen el alfabeto de Koraïchi (Fig. 4) se extienden desde el techo hasta el suelo uniendo metafóricamente cielo y tierra. ¿Acaso transmiten un mensaje desde el mundo celestial?

El color índigo de los estandartes de seda de Alepo también se encuentra en un proceso de transformación, ya que el color índigo se fija en los textiles a través de un proceso de oxidación muy complejo que varía con el tiempo, es decir es cambiante y el resultado cromático exacto final nunca es predecible.

El proceso de transformación interior se trasladará a un plano artístico mediante la transformación de los materiales y de los lenguajes que continúa en el piso superior de la exposición con el color dorado. Setecientos *signos personajes* (Lostia 2002, 195) dorados, que gracias a un proceso de oxidación con el que han sido tratados, envejecerán como todos los seres vivos. Los setecientos signos personajes son todos diferentes entre sí, tal y como son diferentes los hombres y las mujeres en el planeta tierra, afirma Koraïchi.

Palabras y formas, diferentes materiales se combinan entre diferentes materiales, piedra, arcilla, cerámica, textiles, metal y alabastro, todo se convierte en soporte artístico.



Fig.4- Les Sept Variations Indigo series, 200.
Serigrafía sobre seda de Aleppo, tinta y pintura, 126 x 19 in.

En las obras de Koraïchi, la misma luz se convierte en obra de arte, en consonancia con la visión sufí de que la máxima expresión de *Allah* es la Luz divina. Es la luz del Sol/Dios que transforma las obras animándolas. Sus signos personajes se animan en relaciones fluidas gracias a la luz: según las diferentes horas del día se proyectan sombras que se mueven alrededor de dos tabletas de alabastro en un pedestal negro situado en el centro de la sala.

Son como fieles que giran alrededor de la Kaaba en La Meca. (Fig. 5).



**Fig. 5- Rachid Koraïchi, Les Sept Stations Célestes, 2018,700.
Esculturas de acero corten, dimensiones variables.**

Koraïchi busca crear una experiencia espiritual transformadora, aspira a construir un espacio sagrado, un santuario. Completan las siete estaciones tabletas blancas de alabastro (Fig. 6).

Las tabletas, dispuestas en parejas, presentan aspectos distintivos de su lenguaje estético. La de la derecha, con una escritura árabe a menudo invertida, dialoga con la izquierda, rica en símbolos, alfabetos inventados o antiguos lenguajes, números y signos.

Koraïchi recupera el uso del alabastro, un material que tiene unas raíces muy antiguas que se entroncan desde Asia occidental hasta el norte de África, incluida la antigua Mesopotamia y el Egipto faraónico, evocando también la arquitectura islámica histórica, en particular la ‘Mezquita de alabastro’ en El Cairo, construida con la misma piedra semitranslúcida.

En esta última estación de lo que es un ritual estético-místico todo es blanco, el proceso de transformación termina.



**Fig. 6- Rachid Koraïchi, From the series Les Sept Stations Célestes (Set 5), 2018.
Alabastro, 19.5 x 19.5 x 1.25 in each.**

6. Artesanos

El vínculo con los antepasados y con la historia se produce también a través de la recuperación de los antiguos oficios, por ello Koraïchi favorece la protección del patrimonio cultural colaborando y apoyando a artesanos en todo el Mediterráneo (por ejemplo, el tapiz en Casablanca, la cerámica en Djerba, el bordado en Damasco y en El Cairo) para la realización de sus obras. Koraïchi se reconecta con la tradición que no distinguía entre artista y artesano, ya que el divorcio entre arte y artesanía, como nos recuerda el historiador del arte Burckhardt, es un fenómeno europeo relativamente reciente. (Burckhardt 2002, 167)

A su llegada a Alepo para comenzar el diseño de *Les Septs Stations Célestes*, descubrió que las técnicas y materiales que se practicaban y utilizaban durante generaciones de artesanos se habían extinguido.

Dice Koraïchi :

En general, vengo a perturbar el trabajo a menudo repetitivo de los artesanos, les pido que me acompañen en mi delirio de artista. Una vez aceptado, vivo entre ellos como dentro de mi familia, compartiendo comida, oraciones, discusiones...

y continúa

Sucede que varios talleres y artesanos, ubicados en diferentes países, participan en el avance de un mismo proyecto [...] Cuando llego con mis dibujos, mis ideas, los vínculos de estos hombres de oficio, se enfrentan a mis espejismos de artista. Hay una manera de domesticarse unos a otros, uno con sus sueños, otros con su realidad, para encontrar al final del camino, el milagro de esta colaboración¹⁰.

El intento de recuperar y reapropiarse de las tradiciones artesanales también se inscribe como un acto de resistencia frente a la colonización, cuya llegada había marcado una división entre el arte y la artesanía, relegando las producciones artísticas locales a «artes indígenas», «artes populares», «artes tradicionales». El trabajo artesanal, depositario de conocimientos tradicionales, también es un trabajo de iniciación y forma parte del trabajo de muchas *turuq* sufíes como una etapa del proceso de perfeccionamiento espiritual. Como escribe Gabriel Cabello (Cabello 2019) en su texto sobre Farid Belkahia:

El propio trabajo artesanal es concebido por Maraini como un «ritual» (como de hecho existen rituales de iniciación en él), de modo que desde la preparación misma por los materiales, como la lana para el tejido, existe un ritual de trabajo que encaja con el fin último de 'hacer visible lo invisible'. (Cabello 2019, 290-291)

7. La liberación de las imágenes

Rachid Koraïchi forma parte de una generación de intelectuales argelinos cuya vida ha sido profundamente influenciada por la revolución argelina y por el fermento que ha generado en los círculos panafricanos y panárabes. En una entrevista Koraïchi afirma con fuerza:

El arte africano ha alimentado a todas las civilizaciones, a todas las culturas. Artistas como Picasso, Matisse y muchos otros han recurrido masivamente al arte africano. Porque esta tierra es generosa, es fértil, es realmente fantástica. Realmente debemos agradecer a este magnífico continente que nos permite no solo existir sino también dar lecciones, incluso si algunos quieren empujarnos a un rincón como si estuviéramos sentados en la parte inferior de la clase. Pero no estamos sentados en la última fila. Somos los primeros de la clase, pero nuestras culturas han sido saqueadas y de vez en cuando hemos desaparecido. Por desgracia, en nuestro continente, dejamos que otros nos saqueen tranquilamente, y a todos los niveles¹¹.

Desde su infancia tuvo que enfrentar la presencia colonial, todo su trabajo, como él mismo afirma, es una «forma de combate»¹².

Durante la guerra en Argelia fue expulsado de la escuela de Constantine porque su padre era miembro de la resistencia, en el umbral de sus diez años, de hecho, su padre fue arrestado una noche entre 1956-1957. Koraïchi no recuerda exactamente, pero esa noche la describe llena de horror y devastación, su casa allanada, los escaparates de las bibliotecas destrozadas y los rostros llenos de cenizas de los paracaidistas franceses entrando en su casa familiar. (Saadi Nourredine 1998, 30). Como mantiene el propio artista:

Provengo de un país que ha sufrido la colonización y sus consecuencias, algo que ha afectado a prácticamente todo el continente africano. Podemos trazar un paralelismo con lo que sucedió en Daguestán donde la transmisión de la historia y el conocimiento local, así como la enseñanza del Corán, se transmitió de padres a hijos de manera, podríamos decir, clandestina y consiguieron mantener el idioma y su religión a pesar de la represión violenta de Stalin, del KGB, etc. Para nosotros el período de la guerra de Argelia también fue un acto de resistencia. Aprender el Corán en lengua árabe era un acto de resistencia. (Saadi Nourredine 1998, 93)

Su trabajo artístico se convierte en una búsqueda de libertad y reapropiación. Koraïchi libera el imaginario a través del arte, se inspira en la caligrafía de una manera creativa, liberando símbolos y lenguajes.

En la segunda mitad del siglo XX, en un momento en que numerosos estados estaban alcanzando la independencia y liberándose del yugo colonial, nació el movimiento *hurifiyyah*, movimiento estético que exploró un enfoque innovador de la caligrafía. Este movimiento representa un quiebre con la tradición al introducir la *modernidad artística en el contexto islámico*. Koraïchi y los demás artistas involucrados en este movimiento desarrollaron un nuevo lenguaje visual que combinó elementos tradicionales y modernos, permitiendo la deconstrucción y modificación de las letras del alfabeto árabe para crear obras abstractas.

El trabajo de Koraïchi coincide perfectamente con la reflexión de José Antonio González Alcantud quien para alcanzar la poscolonialidad nos propone la liberación de las imágenes *receptáculo de los estereotipos colonizadores* (González Alcantud 2014, 19)

En general, el colonialismo, a pesar de haber sido un período muy breve de la historia contemporánea, ha dejado profundas huellas en quienes han participado activamente o pasivamente en él. Incluso para quienes lo viven hoy, sin haberlo conocido, de manera transferida. (González Alcantud 2014, 19)

La descolonización siempre será un proceso incompleto, las culturas se han fusionado, y contaminado entre sí, por lo tanto, no puede haber una liberación total, es decir un retorno a los orígenes, *las culturas están en tránsito constante*¹³ nos recuerda Massimo Canevacci.

Ahora, en contra de esta tradición de las 'lógicas puras', lo híbrido y lo sincrético destacan las posibles convivencias entre códigos diferentes y la liberación de nuevos significados que antes estaban prisioneros (y centralizados) dentro de esa firme claridad del pensamiento mono-identitario. Es esta impura profundidad de la superficie la que se reclama aquí como productiva. La liberación de descentramientos y desplazamientos posibles gracias a las xenofilias lógicas .. (Canevacci 2005)

Koraïchi, de hecho, mantiene que *mi trabajo está arraigado en la tradición islámica, pero he estudiado arte en la modalidad occidental*, por lo que se remarca claramente que él está suspendido entre los mundos, con una identidad dinámica, en tránsito.

Quijano (1992, 439), en referencia a la colonización del imaginario, afirma que una vez que el colonialismo como orden político ha sido destruido, la colonialidad no se agota. Para los artistas africanos, la recuperación de las antiguas formas de transmisión de la cultura es un poderoso medio de lucha contra los estereotipos colonialistas sobre la supuesta *falta de historia de África* (Mitchell, 1996) en (Mullen Kreamer, Nooter Roberts e Harney 2007).

El posicionamiento de Europa como centro paradigmático universal del conocimiento ha impedido la verdadera comprensión histórica del arte y de otras alfabetizaciones. En los contextos contemporáneos occidentales, los alfabetos se entienden principalmente como sistemas de signos sin poderes sagrados, las asociaciones simbólicas y los atributos místicos; sin embargo tienen un aspecto central en algunos pueblos, incluyendo el mundo árabe y el africano en general.

Esto indica una historia de exclusión de las formas de escritura y de los sistemas gráficos africanos y de los sistemas híbridos que se expresan a través de palabras e imágenes, ya sean pictogramas, ideogramas, alfabetos, silabarios, escrituras inventadas con sistemas de signos también táctiles y sonoros. La idea europea de alfabetización, después de todo, estaba ligada solo a la palabra. (Mullen Kreamer, Nooter Roberts e Harney 2007, 14)

El trabajo de Koraïchi es una relación continua con la memoria, al recuperar la relación entre palabras e imágenes recupera la memoria, la reinterpreta haciéndola viva, más allá de las categorías convencionales de tradición y modernidad. Es la *memoria reencontrada, en devenir* de M'Rabet sobre la que reflexiona Gabriel Cabello en *El Tableau-Piel De Farid Belkahia: Modernización y Memoria*, que nos dice: «Y la memoria viva es lo contrario de una tradición inerte». (Cabello 2019, 274)

De hecho, en la entrada de la casa tunecina de Koraïchi se encuentra una imponente obra de arte donada por su amigo Farid Belkahia. La perspectiva desde la cual miran es la misma.

La memoria es como la historia, es decir, un proceso en devenir, por lo tanto no es lineal. Cada obra se convierte en un lugar donde esta recuperación de la memoria ocurre, y es en este proceso donde la memoria se reescribe.

Ante una imagen no solo hay que preguntarse qué historia documenta y qué historia es contemporánea, sino también qué memoria sedimenta y de lo reprimido que es el retorno. (Didi Huberman 2015, 65) en (Eco, Augé e Didi Huberman 2015, 65).

Las conexiones con el pasado conforman su trabajo y están ligadas sincréticamente a temas de deconstrucción del discurso colonial. Rachid Koraïchi presenta una crítica a la narrativa dominante europea en la que se niegan las raíces islámicas.

El trabajo de Koraïchi quiere ser una advertencia a la tolerancia, un principio básico del sufismo Tijani ¹⁴ tal y como nos comunica el artista, él proporciona imágenes del mundo islámico disonantes con respecto a la percepción contemporánea occidental de un mundo violento.

Junto a la tensión estético-metafísica de sus trabajos y en muchos de sus proyectos, es fuerte su compromiso con la política progresista, con los derechos humanos y con la protección del medio ambiente.

En los años 70 participa en Francia en varias protestas y actuaciones artísticas para denunciar las atrocidades cometidas contra el pueblo palestino: *vivi con Mahmoud Salah* nos recuerda, *e hicimos manifestos por la revolución palestina*. En esa época nació el grupo de pintores árabes que participarán en el Salón de Mayo, en el Salón de la *Jeune Peinture*. Fueron años de protestas y de denuncia a través del arte intensificado después de la muerte en enero de 1977 de su amigo Mahmoud Salah, militante palestino de origen mauritano, y después del asesinato de Azzedine Kaalak¹⁵ Jefe de la Organización para la Liberación de Palestina (OLP) asesinado en París el 3 de agosto de 1978.

Como forma de protesta «planeamos una locura: verter un producto rojo en el Sena» (Saadi Nourredine 1998, 66) para llamar la atención de la gente sobre los crímenes contra Palestina. Una acción nos dice que es a la vez política y estética. El grupo entonces con el tiempo gradualmente se deshizo, se desplazó.

Koraïchi se trasladó a Túnez y estableció allí su estudio en el que, en 1981 tuvieron lugar una serie de encuentros entre él y Mahmoud Darwish que se había establecido temporalmente allí después de haber permanecido en Beirut, antes de establecerse de forma permanente en la estela del liderazgo de la OLP tras la invasión israelí del Líbano en 1982. Mahmoud Darwish en ese momento se alojaba con el pintor Ali Bellagha, en Sidi Bou Said.

La colaboración artística que siguió a este período de su vida se concretó en el proyecto *Une nation en exil* con la participación del calígrafo Hassan Massoudy, de los poemas de Mahmoud Darwish y de los grabados de Rachid Koraïchi.

La Mort n°18 :

L'Oliveraie était toujours verte
Était, mon amour ;
Cinquante victimes
L'ont changée en bassin rouge au couchant...
Cinquante victimes
Mon amour...
Ne m'en veux pas...
Ils m'ont tué...
Tué
Et tué...
*Mahmoud Darwish*¹⁶

Rachid Koraïchi, Mahmoud Darwish y el calígrafo Kamel Ibrahim (Director de la Escuela de Caligrafía de Alejandría) también llevan a cabo el proyecto *Le poème de Beyrouth* constituido por 21 aguas fuertes de poemas de Mahmoud Darwish (Fig.7).



Fig. 7. Rachid Koraïchi Le poème de Beyrouth-1.

Las colaboraciones artísticas de Koraïchi incluyen también, entre muchos, los poetas como Adonis, Mohammed Dib, René Char, Muthaffar al-Nawab y Michel Butor, escritores como Assia Djebar, Tayeb Saleh, pintores como Farid Belkahia o M'hamed Issiakhem.

8. *Le Chemin de Roses*

Rachid Koraïchi: When I made these sculptures I couldn't imagine the composite effect of all these shadow-scripts linked together. The result goes far beyond my capacity for invention to create a completely new language, written in an unknown script. So having left the outside world, which therefore no longer exists, one enters an aleatory world where things that couldn't have been foreseen are created. That's why I say that the act of looking, the spectator's own attention, itself defines the moment when one thing disappears, and another thing is born in its place.

Gerard Houghton: So the spectator not only enters a space but also a meditative mode of attention, almost a mind-set?

Rachid Koraïchi: It all takes place under this profound form of reflection that poses major philosophical questions. Does God exist or not? If God exists is he present here or not? If he is present, then can we see him or not? Is that presence invisible, yet perceptible? And so on in the endless round of questions that everyone at one time or another might ask. One way of representing such questionings and apprehending the complex of ideas behind the whole, is to use, as a short-hand form, the play of lights and shadows. We know that the light exists, but the absence of light – the shadow – also exists and in fact delineates, or defines, the thing which has created it. We know the sculpture exists, but it disappears and this other is born, and defines it, at the moment of its creation. The entire installation is not simply a pleasing arrangement of visual objects – a question of aesthetic appearances – but speaks, at a deeper level, of ideas that might not be immediately apparent until one starts to try to understand what is happening in the reality that confronts us. The things behind are hidden from sight - yet we sense them¹⁷.

Con estas palabras sobre la obra *Le Chemin de Roses* Koraïchi revela la función de su arte, en el que la aparición de una imagen rompe la dialéctica ordinaria, y se convierte, como ya hemos observado, en un elemento transformante. En un juego de sombras y luces las esculturas interactúan con el público a varios niveles, uno físico ya que crea sombras e imágenes, y en otro plano más psíquico porque el objetivo de Koraïchi es desestabilizar al espectador, revelarle otros lugares. Koraïchi, realiza obras transformadoras para sí mismo, para el espectador y para el espacio circundante, que en sus obras a menudo se convierte en espacio sagrado. Esto muestra una vez más que en el proceso artístico sufí las obras de arte son soportes de la contemplación e intentan realizar una transformación alquímica tanto en quien las crea tanto en quien las observa.

La obra *Le Chemin de Roses* (2001), presentada como una exposición paralela en la 49ª Bienal de Venecia en 2001 (Fig. 8-9), está profundamente vinculada a la obra *Maîtres Invisibles*. Se trata de un viaje imaginario, ya que fue concebida como parte de una trilogía continuadora del anterior homenaje de Koraïchi a diferentes personajes: el sufí andaluz Muhyi al-Din Ibn al 'Arabi en la obra *Lettres d'Argile* y al poeta persa Farid al-Din 'Attar en *Le Jardin du Paradis* donde se representa el viaje del filósofo y poeta sufí Jalal al Din Rumi desde su patria a Tayikistán en la actuali-

dad en Konya, Turquía. Un viaje simbolizado por cuencos de ablución de cerámica, sábanas de oro bordado y grandes esculturas de metal que están dispuestos con precisión geométrica y matemática en la instalación.

La base de su trabajo es la voluntad de transmitir las enseñanzas de la cadena de iniciación entre los maestros del pasado, que continúa en la cadena de hermandad sufi a lo largo de los siglos, hasta el día de hoy.

No hay fractura con el pasado, ni siquiera en su trabajo artístico, que contiene todas las memorias pasadas. *Le Chemin de Roses* nace con la idea de tener como punto central el nombre de Dios y su sombra. *Al entrar en el espacio de instalación cerrado, usted va a ver un único, brillante punto de luz rodeado de sombras oscuras*¹⁸, nos dice Koraïchi. El espacio está pintado de negro, lo que significa que las sombras se reflejan en un fondo negro. Esto crea el efecto que pretendía crear Koraïchi, *la luz que proyecta una ausencia de sombra - hay negro sobre negro - que define el nombre de Dios*¹⁹. Este punto brillante se encuentra inmediatamente frente a 196 esculturas que representen a los fieles cuyo número se compone de cuatro cuadrados de siete líneas de siete filas de figuras de metal ($7 \times 7 = 49$ y $4 \times (7 \times 7) = 196$). Cada escultura mide 28 cm de altura (4×7 , su base mide 3 cm por 14 cm. El siete regresa a ser una herramienta indispensable en el lenguaje de Koraïchi.

Así que el espectador se encuentra inmerso en un espacio artístico altamente simbólico y metafísico, que refleja equilibrios geométricos propios del sufismo.

Todo en su trabajo artístico parece buscar lo invisible, lo más allá, el umbral y esta tendencia hacia lo invisible reaparece en sus recuerdos de la infancia, en las oraciones del viernes en la *zawïa*²⁰ después de haber recitado varios *dikr* y en particular en el texto *Jawharat-el-Kamal*²¹ que recuerda

Nos decían que el Profeta estaba entre nosotros por su presencia invisible. Niños, con los ojos bien abiertos, estábamos sentados alrededor de la gran alfombra buscando «ver lo invisible» de las huellas del Profeta en el tejido (Saadi Nourredine 1998, 22).

La trilogía de la cual forma parte *Le Chemin de Roses*, *Lettres d'Argile* y *Le Jardin du Paradis* también quiere ser una reflexión dirigida a la recuperación de la memoria histórica *Ibn al Arabi* nos dice Koraïchi *vivió en Andalucía, en la actual España, donde el Islam y los musulmanes han formado parte de Europa durante más de ocho siglos, y donde prevalecía un modelo de convivencia entre judíos, musulmanes y cristianos*. Koraïchi intenta recuperar estas raíces islámicas europeas sustraídas de la historia, y destacar cómo la memoria de la cultura compartida se ha desvanecido²² subrayando la importancia de la convivencia y la tolerancia.



Fig. 8-9. Rachid Koraïchi, *Le Chemin de Roses*, 2001. Esculturas de acero, cuencos de cerámica, exposición paralela de la 49ª Bienal de Venecia, 2001.

9. Jardines y lágrimas

Dada la enorme producción de Koraïchi se requeriría un estudio monográfico exclusivo, terminaremos esta reflexión con la obra *Jardín d'Afrique* (2021), (Fig. 10), cementerio de cuerpos sin enterramiento, de cuerpos encontrados sin nombre, nace de la idea de crear un jardín de la memoria, cementerio no confesional, base de datos de ADN en Zarzis, Túnez, para todas aquellas personas que se ahogaron mientras intentaban cruzar el Mar Mediterráneo.

La experiencia del artista está marcada por la grave pérdida personal de su hermano Mohammed Koraïchi, que en 1962 fue víctima del mar, este grave trauma marca profundamente la vida del artista. La vida y la muerte se encuentran a menudo en sus obras. El cementerio está inmerso en un olivar en el desierto tunecino, y para entrar en este *paraíso*, como lo llama Koraïchi, se debe traspasar una puerta pintada de amarillo brillante, que según el artista representa la intensidad del sol africano.

La puerta está construida con una puerta más pequeña de acceso, de modo que cada visitante debe inclinarse para atravesarla en un gesto de reverencia hacia aquellos que perdieron la vida en el mar. Dos grandes estelas de alabastro se encuen-



Fig. 10- Rachid Koraïchi, Jardin d'Afrique, 2021, Zarzis, Túnez.

tran en ambas jambas de la puerta, a modo de guardianes simbólicos y talismanes, dice Koraïchi.

El cementerio está atravesado por senderos de azulejos hechos por artesanos de la ciudad tunecina de Nabeul.

Cinco olivos fueron designados para representar los cinco pilares del Islam y, del mismo modo, doce vi- des representan a los doce discípulos de Jesús. El recorrido central conduce a una sala abovedada dedicada a la oración y a la reflexión interreligiosa.

No podía soportar la idea de que las personas que huían de la pobreza, el cambio climático, la guerra y el Covid terminaran en los vertederos. Quería que descansaran en un lugar honorable, comenta Koraïchi. El cementerio es un proyecto humanitario y artístico, que está financiando por él mismo, sin la ayuda del gobierno.

Relacionado con el *Jardin d'Afrique* encontramos *Lachrymatoires Bleues* también traducidos al inglés como *Tears that Taste of the Sea* (Fig.11), una instalación inaugurada en la primavera de 2021 en la October Gallery de Londres.

En su obra *Lachrymatoires Bleues* nos presenta siete lacrimatorios, siete jarrones de cerámica azul y blanca que contienen simbólicamente las lágrimas de las personas que han perdido la vida en el Mediterráneo.

Son lágrimas que se mezclan con el mar, son *Tears that Taste of the Sea*, son lágrimas que tienen el sabor del mar.

Los recolectores de lágrimas de Koraïchi miden medio metro cada uno. *Para reflejar la magnitud de la muerte en el Mediterráneo, los millones de lágrimas no recogidas, hice versiones gigantes de las minúsculas botellas,* dice.



Fig.11- Rachid Koraïchi, Lachrymatoires Bleues series 2020.
Cerámica con esmalte de óxido de cobalto, 51 x 32 x 32 cm each.

10. Conclusiones

GLi stereotipi bloccano le proprietà transitive dei soggetti²³.
Massimo Canevacci

Ogni volta che mi devo confrontare con un nuevo objeto, un nuevo genere di immagine mi domando quale potrà essere la forma di scrittura il genere letterario capace di rappresentare la specificità visuale, il modo di apparire e il suo stile particolare²⁴. *Georges Didi-Huberman*

A través de la estética de Koraïchi algunos aspectos del imaginario sufí han sido dibujados, imaginarios de un mundo tan vasto y complejo como el islámico.

A menudo he optado por dejar que las propias palabras de Koraïchi dialoguen en el texto para proporcionar una autorrepresentación del discurso sobre sí mismo y hacer que este texto sea dialógico y polifónico.

A través de este análisis, hemos observado cómo Korāichi entrelaza la trama del arte visual con el misticismo sufí, creando una estética visionaria en la cual cada obra contiene una profunda reflexión sobre la naturaleza de la existencia humana y la necesidad de un desarrollo espiritual. Su habilidad para entretener el lenguaje visual con la espiritualidad nos ha permitido explorar los misterios subyacentes de esta tradición mística. Las obras de Korāichi se convierten así en una suerte de texto visual, un mapa simbólico del viaje espiritual sufí. En este recorrido intrínseco se refleja la transformación del alma, la búsqueda de una conexión más profunda y la exploración de los principios fundamentales del sufismo.

Hemos comenzado esta reflexión preguntándonos qué expresa el imaginario sufí a través del arte, y podemos observar cómo encontramos en la obra de Korāichi la concreción del anhelo de Geoffroy en *L'Islam sera spirituel ou ne sera plus*.

Hallamos en el corazón del misticismo sufí valores como la tolerancia, la fraternidad, la humanidad, el respeto por la vida, el desarrollo del ser humano. Estos principios pueden ser vistos como contrapunto importante a las corrientes nihilistas y materialistas, predominantes en Occidente, así como al radicalismo presente en ciertas posturas dentro del Islam, donde se ha secuestrado la espiritualidad, al que aludíamos al principio. Y es precisamente a través de la reapropiación del mundo imaginario, la creatividad y el mito como el ser humano moderno debe cuestionarse.

El mismo Carl G. Jung recuerda que el gran arte siempre ha tomado inspiración del mito y aboga *por una renovación del mundo y un cambio en «las formas de los dioses» como salvación de la autodestrucción imperante*. (Jung 1970, 220).

Está claro que las sociedades respaldadas por el mundo imaginario y el mito no han destruido ni a la humanidad ni al planeta, mientras que aquellas que promovían la razón utilitaria están a punto de hacerlo. (Geoffroy 2009, 176).

Indudablemente, en la sociedad actual, independientemente de una afiliación religiosa, los individuos se ven enfrentados a la imperiosa necesidad de reconectar con su esencia espiritual primordial.

La espiritualidad, entendida no como una huida de la realidad, sino, por el contrario, como una conciencia holística y envolvente, como «Misericordia», se impone no como una opción, sino como una emergencia. (Geoffroy 2009, XIII).

Para concluir reflexiono sobre cómo el artista sufí al recibir las imágenes teofánicas en un intermundo, *barzakh* recuerda a Walter Benjamin y el *aura*. Estas imágenes que extraen de un tiempo distinto, un tiempo en el que la *lejanía* se acerca y el *aura* regresa.

Benjamin habla aquí de una distancia, una distancia entre lo que hay (y está cerca) y lo que no hay (y está lejos), entre el ahora y el después, entre lo que el usuario tiene y lo que necesita. La creación de este desecho, según Benjamin, es la tarea

del arte. La creación, es decir, de una insatisfacción, presupuesto necesario para la *aparición única de una lejanía* (Benjamin 2011, 76). El valor cultural del cual habla Benjamin en el anhelo del arte sufi parece recuperado.

Al terminar una obra de arte, Koraïchi omite un elemento para recordar el aspecto oculto, *batin* de toda la realidad: en lugar de noventa y nueve elementos o unidades en una serie de obras de arte, con referencia a los noventa y nueve nombres de Dios, hace noventa y ocho para dejar algo sin expresar. Y es que, parte de la misión del Kuraishita es transmitir el mensaje del Corán, *pero al mismo tiempo, encarna el papel es de mostrar que este mensaje no existe*²⁵ (Lostia 2001, 58) o más bien una parte de la enseñanza es simbólica y oculta, *batin*.

Sus obras, ya sean sufíes y sagradas, contemporáneas, modernas o ancestrales, africanas, diaspóricas o globales, conceptuales y postcoloniales que sean, buscan ese *hic et nunc* irrepetible de la obra, esa singularidad excelsa cuya aura parece inviolable, irreproducible (Benjamin 2011).

Bibliografía

Adonis. (1992). *Introduzione alla poetica araba*. Marietti.

Adonis. (2005). *La musica della Balena Azzurra. La cultura araba, l'Islam, l'Occidente*. Parma: Ugo Guanda Editore.

Beneito, P. (2017). El barzaj de la inspiración. *Irfan n.3*.

Beneito, P., Stephen H. (2021). *Patterns of Contemplation*. Anqua.

Benjamin, W. (2011). *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Torino: Giulio Einaudi editore.

Burckhardt, T. (2000). *Principios y métodos del arte sagrado*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, Editor.

Burckhardt, T. (2002). *L'arte nell'Islam*. Milano: Abscondita.

Cabello, G. (2019). El Tableau-Piel De Farid Belkahia: Modernización y Memoria. En González Alcantud, J. A. (ed) *Culturas de frontera : Andalucía y Marruecos en el debate de la modernidad*. Barcelona : Anthropos Editorial.

Canevacci, M. (2004). *Sincretismi. Esplorazioni diasporiche sulle ibridazioni culturali*. Milano: Costa & Nolan.

Canevacci, M. (2005). *Sincretismi culturali*. Funzione Gamma.

Cardini, F. (1995). *L'invenzione dell'Occidente. Chieti*. Chieti: Mario Sofanelli.

Cardini, F. (2001). *Noi e l'Islam. Un incontro possibile?* Bari: Laterza.

Cardini, F. (2006) . *L'invenzione del Nemico*. Palermo: Sellerio.

Cardini, F. (2017). *Franco A cosa serve la storia? Una polemica infinita* .<https://www.francocardini.it/wp-content/uploads/2019/06/MC-250-9.6.2019-A-CHE-COSA-SERVE-LA-STORIA.pdf>.

Chebel, M. (1993). *L'imaginaire arabo-musulman*. Paris: PUF.

-
- Chittick, W. (1989). *The Sufi Path of Knowledge. Ibn al-Arabi's Metaphysics of Imagination*. Albany (NY): Suny Press.
- Clifford, J. (1993). *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Corbin, H. (1993). *La imaginación creadora en el sufismo de Ibn 'Arabí*. Barcelona: Destino.
- Darwich, M. (2000). *La terre nous est étroite*. Editions Gallimard.
- De Diego González, A. (2020). *Ley y Gnosis*. Universidad de Granada.
- De Diego González, A. (2020). *Populismo islámico*. Almuzara. Edizione del Kindle.
- Eco, U., Augé M., y Didi Huberman, G. (2015). *La forza delle immagini*. Milano: Franco Angeli.
- Féraud, L. C. (1868). *Kitab el Adouani ou Le Sahara de Constantine et de Tunis*. Constantine: L. Arnolet.
- Florenskij, P. A. (1983). *La prospettiva rovesciata*. Roma: Casa del libro.
- Geertz, C. (1988). *Antropología interpretativa*. Bologna: Il Mulino.
- Geoffroy, É. (2009). *L'Islam sera spirituel ou ne sera plus*. Paris: Seuil.
- González Alcantud, J. A. (1993). *La extraña seducción. Variaciones sobre el imaginario exótico de Occidente*. Granada: Universidad Granada.
- González Alcantud, J. A. (2002). *Lo moro. Las lógicas de la derrota y la formación del estereotipo islámico*. Barcelona: Anthropos.
- González Alcantud, J. A. (2008). Lo moro revisitado. Dimensión estética, diversidad cultural, función crítica, fantasma social. *Revista Internacional de Filosofía Política* (31), 29-48.
- González Alcantud, J. A.. (2014 a). *El mito de al Ándalus. Orígenes y actualidad de un ideal cultural*. Córdoba: Almuzara.
- González Alcantud, J. A. (2014b). «L'héritage andalous, un mythe positif pour penser l'Europe. *Penser la Méditerranée. : Éditions Parenthèses*, 55-65.
- González Alcantud, J. A. (2014). Imágenes del pasado protectoral frente al presente poscolonial. Elementos para una lectura marroquí y andaluza de la fotografía colonial de los años 30-50 . En *Frontera Líquida. Memoria Visual Andalucía-Marruecos*. Junta de Andalucía.
- González Alcantud, J. A. (2021). *¿Qué es el orientalismo?* Córdoba: Almuzara.
- González Ferrín, E. (2018). *Cuando fuimos árabes*. Córdoba: Almuzara.
- Goody, J. (2004). *Islam ed Europa*. Milano: Raffello Cortina.
- Hampate Ba, A. (2008). *A Spirit of Tolerance: The Inspiring Life of Tierno Bokar*. Canada: World Wisdom inc.
- Jung, C. (1970). *Realtà dell'anima*. Torino: Boringhieri.
- Kacimi, M. (2008). *Boqala Canti delle donne d'Algeri*. Roma: Donizelli.
- Lisón Tolosana, C. (2000). Informantes: in-formantes. *Revista de Antropología Social*, núm. 9.
- Lory, P. (2004). *La science des lettres en Islam*. Paris: Dervy.

-
- Lostia, M. (2002). Rachid Koraïchi: A Celestial Architecture. *Études littéraires*, vol. 33, n 3 193-202.
- Mallinger, J. (1987). *Pitagora ed i Misteri*. Roma: Atanor.
- Mullen Kreamer, C., Robert, M. N. y Harney, E. (2007). *Inscribing Meaning: Writing and Graphic Systems in African Art*. Smithsonian Institution.
- Mallinger, J. (1987). *Pitagora ed i Misteri*. Roma: Atanor.
- Mullen Kreamer, C., Robert, M. N. y Harney, E. (2007). *Inscribing Meaning: Writing and Graphic Systems in African Art*. Smithsonian Institution.
- Nasr, S. H. (1978). *An Introduction to Islamic Cosmological Doctrines*. Bath: Thames and Hudson Ltd. .
- Nasr, S. H. (1987). *Islamic Art and Spirituality*. New York: State University of New York Press.
- Nasr, S. H. (2001). *Science and Civilization in Islam*. ABC International Group, Inc.
- Pacheco Paniagua, J. A. (2019). *Ibn Arabí. El maestro sublime*. Almuzara.
- Quijano, A. (1992). Colonialidad y modernidad-racionalidad. En Bonilla, H. *Los conquistados. 1492 y la población indígena de las Américas. Tercer Mundo*, Quito: Libri Mundi, 437-447.
- Rubera, G. (2021). Alif, una mirada sobre el arte sagrado sufi. *Rivista sul Mediterraneo Islamico Occhiali*, 9 54-66.
- Saadi Nourredine, J. L. P. (1998). *KORAÏCHI Portrait de l'artiste à deux voix*. Cérès: Actes Sud.
- Corano* a cura di Alberto Ventura Mondadori, Milano, 2010.

Catálogos

- Catálogo de la exposición Rachid Khoraichi. Eternity is the Absence of Time Abu Dhabi Music and Art Foundation.2011
- Catálogo de la exposición Este largo viaje hasta tu mirada, Ediciones Asimétricas.2019.
- Catálogo Les Septs Stations Célestes Aicon Art New York, 2020.

Artículos en revistas en línea y sitios web

- «L'arte africana ha nutrito tutte le civiltà»: conversazione con l'artista algerino Rachid Koraichi di Omid Memarian, 10 Agosto 2020.
<https://it.globalvoices.org/2020/08/larte-africana-ha-nutrito-tutte-le-civiltà-conversazione-con-lartista-algerino-rachid-koraichi/>
- Rachid Koraïchi on memory, mourning and migration ByIsabella Smith, Crafts CouncilStories. 16 junio 2021. <https://www.craftscouncil.org.uk/stories/rachid-koraichi-on-memory-mourning-and-migration>

Pablo Beneito. La morada de la no-morada: el legado vivo de Ibn Arabi en su 850 aniversario. 9 de febrero de 2015 Conferencia inaugural en Casa Árabe. <https://www.youtube.com/watch?v=ktD7HVRBwAk>

Pablo Beneito. Ibn Arabi en Profundidad : Sana con un símbolo. Psicología y Espiritualidad.2021. https://www.youtube.com/watch?v=CghTZm_2CyI

Sitio web Rachid Koraïchi
<http://rachidkoraichi.com/>

NOTAS

1. «La perspectiva en la representación no es absolutamente una propiedad de los objetos», Traducción de la autora. Pavel A. Florenskij. La prospettiva rovesciata, 1983, p.117.

2. «Actualmente es más crucial que nunca que los diferentes pueblos formen imágenes complejas y concretas de los demás, y de las relaciones de conocimiento y poder que los conectan. Pero ningún método científico o instancia ética soberanos pueden garantizar la verdad de tales imágenes». Traducción de la autora. J. Clifford. I frutti puri impazziscono, p.37.

3. Pablo Beneito. La morada de la no-morada: el legado vivo de Ibn Arabi en su 850 aniversario. <https://www.youtube.com/watch?v=ktD7HVRBwAk>

4. Sheikh Sidi Ahmed Tijani es el fundador de la cofradía Tijâniya. Nacido de una madre bereber y de un padre cristiano en Ain Mâdhi,. Fue en el oasis de Bou Semghoun, en el Touat, donde el Profeta se le apareció y le reveló su misión: fundar su propio camino y practicar la iniciación espiritual. La orden se difundió rápidamente en Marruecos y Túnez y contribuyó a renovar, a partir de mediados del siglo XIX, la espiritualidad musulmana en toda África. La región está presente en Europa Occidental, América del Norte, Europa Sudoriental, Oriente Medio, Egipto, Siria, Palestina y todo el sudeste asiático. La cofradía está presente en 140 países y contaría con más de 250 millones de afiliados en todo el mundo. Los Koraïchites eran los amos de la Meca desde el período anterior al Islam. El Profeta Muhammad nació de este linaje. La familia Koraïchi llegó al desierto argelino en el siglo VII en la época de la Islamización de África del Norte. Una parte de la familia viajó a España y Marruecos, la otra al desierto argelino. Los Koraïchi descendientes del profeta y están vinculados a la hermandad de los Tidjani. <http://rachidkoraichi.com/memoire-2/lieux/confreterie-tidjania/cheikh-sidi-ahmed-tidjani>

5. Catálogo Rachid Khoraiich. Eternity is the Absence of Time Abu Dhabi Music and Art Foundation, 2011, p.166

6. Qur'án, Sura XCVI. Al-'Alaq. Corano a cura di Alberto Ventura Mondadori, Milano, 2010.

7. Catálogo Les Septs Stations Célestes Aicon Art New York, 2020.

8. Ponencia de Rachid Koraïchi, Fundación Euroárabe, Jornadas internacionales sobre Ornametación Islámica, Granada 28 de abril 2022.

9. gracia divina.

10. <http://rachidkoraichi.com/>

11. «L'arte africana ha nutrito tutte le civiltà»: conversazione con l'artista algerino Rachid Koraichi di Omid Memarian. <https://it.globalvoices.org/2020/08/larte-africana-ha-nutrito-tutte-le-civiltà-conversazione-con-lartista-algerino-rachid-koraichi/>

-
12. Rachid Koraichi entrevista en Catálogo de la exposición Este largo viaje hasta tu mirada. Ediciones Asimétricas, p.102.
 13. Seminario Culture in transito Universidad de Palermo 29|10|2021.
 14. Para una mejor comprensión del sufismo Tijani el mismo artista aconseja el texto Amadou Hampaté Bâ. (2008). *A Spirit of Tolerance: The Inspiring Life of Tierno Bokar*. Canada: World Wisdom Inc. Véase también Antonio de Diego González. *Ley y gnosis. Una historia intelectual de la Tariqa Tijaniyya*. Universidad de Granada, Editorial Universidad de Granada, 2020.
 15. Azzedine Kaalak fue asesinado en su oficina junto con su ayudante Hamad Adnan en el edificio de la Liga Árabe junto con otros tres miembros del personal de la Liga Árabe y miembros de la OLP.
 16. Mahmoud Darwich. *La terre nous est étroite*, traduction Elias Sanbar, Editions Gallimard, 2000.
 17. Catálogo de la exposición Rachid Khoraiichi. 2011. *Eternity is the Absence of Time*, Abu Dhabi Music and Art Fundation, p.169.
 18. Ibid.
 19. Ibid.
 20. Edificio religioso musulmán vinculado a una cofradía (tariqa) sufí, también tiene el significado más amplio de comunidad.
 21. Oración transmitida por Shaykh Ahmad Tijani, el fundador de la tariqa Tijaniyya.
 22. Para profundizar sobre el tema se recomienda: Cardini 1994, 2006, Ferrín 2018, Alcantud 2008, 2014, 2021.
 23. «Los estereotipos bloquean las posibilidades transitivas de los sujetos». Massimo Canevacci, Seminario Culture in transito, Universidad de Palermo 29|10|2021. Traducción de la autora.
 24. «Cada vez que me enfrento a un nuevo objeto, un nuevo tipo de imagen me pregunto cuál puede ser la forma de escribir el género literario capaz de representar la especificidad visual, el modo de parecer y su estilo particular» Umberto Eco, Marc Augé, Georges Didi-Huberman, op.cit., p.61. Traducción de la autora.
 25. Marine Lostia. *A Celestial Architecture*. Published in: *Authentic / Ex-Centric, Conceptualism in Contemporary African Art*. Ed.: Salah M. Hassan und Olu Oguiibe. Forum for African Arts, 2001. <https://universes.art/en/nafas/articles/2003/rachid-koraichi>

Pensar la imagen: Sobre el paradigma cristiano de la representación en la Edad Media

Thinking the image: On the Christian paradigm of representation in the Middle Ages

Patrícia Marques de Souza

Brasil

La imagen, en tanto investidura del cuerpo verdadero, se convierte en el medio de su nueva presencia, en la que el cuerpo es inmune al tiempo y a la mortalidad¹.

Resumen

En el mundo cristiano medieval, las representaciones pictóricas ayudaban a los fieles a experimentar lo sagrado. Así pues, reflexionar sobre los usos y la manipulación de las imágenes no es sólo una cuestión teórica, sino también una preocupación por sus modos de funcionamiento y recepción. De hecho, el objetivo de nuestro artículo es analizar la importancia de la imagen como medio de expresión, comunicación y mecanismo estético en la sociedad cristiana latina del medievo. Para ello, revisaremos el concepto de imagen en la Edad Media con el fin de comprender el papel decisivo de la articulación entre textos e imágenes para el éxito de la pedagogía del bien morir a finales del siglo XV. Por último, reflexionaremos sobre las particularidades del uso de los grabados en la experiencia religiosa medieval.

Palabras-clave: Imagen; Imágenes medievales; imago; Edad Media; Ars Moriendi.

Abstract

In the medieval Christian world, pictorial representations helped the faithful to experience the sacred.

Thus, reflecting on the uses and manipulation of images is not only a theoretical question, but also a concern with their modes of operation and reception. Indeed, the aim of our article is to analyze the importance of the image as a means of expression, communication and aesthetic mechanism in medieval Christian society. To do so, we will review the concept of image in the Middle Ages in order to understand the decisive role of the articulation between texts and images for the success of the pedagogy of the good to die at the end of

the 15th century. Finally, we will reflect on the particularities of the use of engravings in the medieval religious experience.

Keywords: Image; Medieval images; imago; Middle Ages; Ars Moriendi.

La imagen no existe sin el hombre y su historia es inseparable de la historia de la humanidad. De hecho, el vínculo entre la imagen y el sagrado parece permear la historia humana desde sus orígenes. En la Edad Media no fue distinto, ya que la vida material estaba impregnada de imágenes religiosas que celebraban, al mismo tiempo, el paradigma de la ausencia y de la presencia.

La sociedad estudiada en nuestro artículo es fruto de una relación paradójica entre las imágenes y los textos, ya que ellas tenían una fuerza simbólica en su composición. Incluso, había una relación intrínseca entre ellas y el mundo sobrenatural, entre lo sagrado y lo profano, entre lo invisible y lo sensible. En efecto, la producción de imágenes religiosas caracterizó el período histórico definido como la Edad Media. Es decir: durante mil años (del siglo V al XV), hombres y mujeres de distintos segmentos sociales convivieron, desearon y temieron mirar imágenes que transmitían, suscitaban y reafirmaban los valores y las creencias de la fe cristiana.

En el mundo cristiano medieval, las representaciones pictóricas ayudaban la experiencia de los fieles con lo sagrado y su eficacia residía en los efectos que ellas podrían producir en el espectador. Además, hablar del uso y de la manipulación de las imágenes no es sólo una cuestión teórica, sino también una preocupación por sus modos de funcionamiento y de recepción en la sociedad.

En un mundo marcado por la palabra, por los ritos, por la jerarquía y por la representación, pensar en el poder suscitado por las imágenes conviene a los expertos preocupados en analizar la complejidad que caracterizó la sociedad medieval. En este sentido, el objetivo de este artículo es examinar la compleja relación entre las imágenes y los textos a lo largo de la Edad Media latina y cristiana además de profundizar, con especial atención, el papel de los objetos pictóricos en la experiencia social y religiosa. Para cumplir con este propósito, dialogaremos con los conceptos y con los trabajos de autores de diferentes áreas de las Ciencias Humanas como: los historiadores del arte Hans Belting, David Freedberg y Aby Warburg, los medievalistas Jean Claude-Schmitt y Jérôme Baschet además del filósofo Georges Didi-Huberman.

La imagen y el *antropos*

La necesidad de producción de imágenes es una característica humana desde la prehistoria. Los primeros de nuestra especie tuvieron la necesidad de expresarse artísticamente sea por motivos de protección, devoción, comunicación o vigilancia. Así, cada obra tenía un significado específico, cumplía su función social además de ser una demanda primaria de expresión.

En este sentido, la necesidad de comunicación y expresión a través de las artes pictóricas fue una característica de las primeras sociedades que fueron anteriores al surgimiento del alfabeto y de la escritura en diferentes continentes. Así lo atestiguan las pinturas rupestres que podemos encontrar en varios puntos del planeta. Entonces, podemos decir que la necesidad de expresión visual es inherente al hombre y que ayudó a transformarlo en un ser social. Además, para las culturas que eran en gran parte analfabetas, la memoria y la imaginación jugaban un papel importante en las actividades de la vida diaria.

Sin la acción y la intervención del *antropos*, la imagen carece de sentido. Carece de existencia. Así que la acción creadora humana forma parte de la cultura y permite su localización en un contexto singular además de transformar las imágenes en testigos e instrumentos de los actos sociales. Es a partir de un lugar específico (el espacio social) que el ser humano interacciona con una imagen: primeramente, por medio del objeto físico —el *médium*— y, después, a través de su significado que cambia a lo largo del tiempo por causa de su espectador. En las palabras de Belting, todas las imágenes —tanto como concepción como producto— conllevan una forma temporal, pero:

[...] también acarrea en sí mismas interrogantes intemporales, para los cuales los seres humanos han concebido imágenes desde siempre, incluso cuando se busca la historicidad de las imágenes en el imaginario colectivo, el interrogante antropológico con relación a la imagen permanece abierto².

Según Hans Belting, el culto a los muertos habría sido la motivación primaria de la *praxis* de la imagen, o sea, la imagen sería el medio para la ausencia física que se haría nuevamente presente a través del ritual. De hecho, la producción de imágenes es también un acto simbólico. Así, el difunto intercambiaría su cuerpo perdido por una imagen, por medio de la cual él permanecería entre los vivos y formaría parte nuevamente del cuerpo social³. Para él autor, comprender la relación intrínseca entre *imagen-medio-espectador* es fundamental para el análisis antropológico:

En el culto a los muertos una imagen funge como medio para el cuerpo ausente, y con ello, entra en juego un concepto de medios completamente distinto al que la ciencia mediática emplea en la actualidad, es decir, el concepto del medio portador en sentido físico. Igualmente, en ese caso el concepto de cuerpo no puede separarse del concepto de imagen, ya que la imagen del difunto no sólo representaba un cuerpo ausente, sino también el modelo de cuerpo establecido por determinada cultura⁴.

La experiencia individual de interacción con una imagen ocurre de diferentes formas. No obstante, para que sea posible reflexionar sobre el papel de las imágenes,

primeramente, debemos preguntarnos sobre el propósito mismo de ella, si hay alguno o no, si él debería existir o, simplemente, si deberíamos contentarnos con la apreciación estética de una obra. Sobre esta pregunta inicial, Joaquín Yarza Luaces en su libro «Formas artísticas de lo imaginario»⁵ afirmaba que cada individuo es un agente activo en las manifestaciones técnicas y lingüísticas con las que se expresa. Por eso, sería posible hablar de una palabra plástica, o sea, sobre un conjunto de acciones y materias que deben ser entendidos en un amplio sentido estético.

Para comprender el sentido de la expresión «palabra plástica» debemos recorrer a tres formas distintas (pero complementarias) de análisis: el conocimiento sobre las materias y las técnicas utilizadas en la confección de la obra; la historización (del tiempo y del espacio) de los objetos producidos y, por último, la interpretación y la valoración de las ideas que estos objetos transmiten siendo ellos síntomas de la comunidad que los realizó.

Según la tradición cristiana, las imágenes nunca podrán reemplazar a su prototipo que es el objeto de homenaje o de veneración. Al mismo tiempo que eran recordatorios de lo divino, las imágenes sagradas permitían que los hombres estuviesen —por un período determinado de tiempo— más cerca del mundo celestial, siempre que este vínculo no se convirtiera en idolatría. Otro punto importante es que en la producción artística de la época era común el uso de modelos que solían ser copiados o manipulados, pues la originalidad, en principio, no era una distinción deseable y necesaria sea para la apreciación estética de la obra o para su función y usos.

En la producción artística medieval hubo un predominio de representar materialmente lo que suele ser inmaterial. Se pretendía, entonces, materializar el mundo invisible y tornar el mundo divino factible y accesible dentro de una lógica específica del sagrado y en contraposición al profano. Así, las imágenes y los textos se han convertido en un doble código comunicativo y complementar que es capaz de captar la atención del público de forma única. De hecho, debemos recordar que el arte no es un fenómeno aislado, sino que se integra a diferentes formas de creación visual y que se asocia con numerosos aspectos del comportamiento cultural, de las costumbres y de la comunicación.

Como nos recuerda Verónica Sekules, las artes visuales tuvieron un papel distintivo en la historia intelectual de la Edad Media, no sólo como un medio para demostrar la formación de ideas, sino también para resaltar las conexiones entre las diferentes ramas del saber⁶. Así, a través de los medios visuales, una persona o una cultura podría demostrar su poder, sus ideologías, sus costumbres, sus valores y sus creencias:

Through visual means a person or culture could display an interest in learning, and there were a number of available strategies for ostentatious demonstration ranging beyond well-stocked library shelves through public schemes of decoration and adornment, tapestries, and the development of professional dress⁷.

Las imágenes cristianas están concebidas para formar parte de la experiencia religiosa. Y continúan siendo objeto de disputas y de legitimidad que impregnan la historia de la Iglesia Católica tanto en Occidente como en Oriente⁸. En este sentido, es importante recordar que este tipo de objetos fueron hechos para un destinatario específico: los devotos. De hecho, la producción de los objetos visuales está relacionada con la experiencia religiosa que cambia, exponencialmente, según la sociedad y la época.

La experiencia de las imágenes medievales

Las imágenes no son neutras. Por el contrario, son frutos del mundo que la ha producido. Además, debemos destacar que la cultura cristiana inauguró una nueva forma de relacionarse con las imágenes. Podemos decir que, desde los primordios del cristianismo, la relación entre la imagen y el culto era intrínseca: diferentemente de los judíos que no permitían la representación de la imaginaria del sagrado, los cristianos, poco a poco, utilizaran este recurso como un mecanismo de desarrollo de la fé, de la conversión, de identidad y, sobre todo, de diferenciación entre las demás religiones monoteístas.

En 1908, el historiador del arte Émile Mâle (1862-1954), por ejemplo, fue uno de los primeros expertos en estudiar, entre otros temas, las representaciones visuales del *transitus* cristiano que fueron producidas en Francia a lo largo de la Edad Media⁹. Sin embargo, las explicaciones de Mâle ya no son satisfactorias, pues el autor restringió las «evoluciones» artísticas a la cultura letrada además de entender la imagen medieval como una «biblia de los analfabetos», es decir, los fieles que no sabían leer un texto podían «leer» a través de las imágenes reforzando, así, la simplificación del significado de las cartas enviadas por Gregorio Magno al obispo Serenus, en el siglo VII.

En la actualidad, al enfatizar el impacto de las imágenes cristianas, sobre todo, en el público laico, no se pretende reducir su complejidad a una «catequesis visual». Por tanto, las imágenes medievales no pueden ser entendidas como meras ilustraciones de los textos. De hecho, la historiografía del arte actual busca rechazar la expresión «lectura de imágenes», ya que esta, incluso cuando forma parte de un texto como en el caso de las iniciales ornamentadas o historiadadas de los manuscritos iluminados, nunca es un texto a ser leído. Así que, en oposición a una historiografía centrada en la clasificación y evolución de los estilos artísticos, los estudios actuales concentran especial atención hacia la interacción texto-imagen, entre los modos contemplativos de la obra pictórica o sobre la propia materialidad del objeto.

La apreciación estética de una obra dependía y formaba parte de una red de tradiciones que, muchas veces, estaba definida por la condición social del observador. Además de la interrelación entre las imágenes y el texto, la construcción narrativa proporcionó más de una forma de conexión con las obras pictóricas.

Fue a partir del siglo IX que hubo una creciente expansión de las imágenes en Europa occidental, hasta el punto de ellas convertirse en uno de los elementos constitutivos del sistema eclesial. Durante este período, la imagen cristiana experimentó un gran desarrollo, tanto en las reflexiones teóricas que legitimaban su significado y su función, como en su producción e innovación iconográfica. Así, para Jérôme Baschet, no sería posible comprender el Occidente medieval sin considerar la relación entre los hombres y las imágenes porque sus usos y funciones se convirtieron en una de las características distintivas de la sociedad cristiana¹⁰.

En el siglo XII, a partir del neoplatonismo del abad Suger de Saint-Denis —que redescubrió los escritos del Pseudo-Dionisio Aeropagita del siglo V—, la imagen adquirió un estatuto de instrumento de contemplación de Dios: ella debería favorecer a las prácticas de devoción¹¹. A partir de entonces, la imagen comenzó a ser concebida como una forma de acceso al divino y también ofrecía la posibilidad del cristiano de reflejar sobre los buenos ejemplos de los santos, de la Virgen y, sobre todo, de su Hijo, para que fuera posible lograr una buena muerte y la salvación del alma.

Fue con la Escolástica y, especialmente, con Santo Tomás de Aquino que la imagen piadosa obtuvo su plena justificación teológica: el culto a ellas fue considerado plenamente legítimo, ya que Dios sería su único beneficiario¹². La imagen, por tanto, tenía un carácter de mediación y de *transitus*. Se suponía que ella favorecía a una trascendencia del material al espiritual: su papel era incentivar a las almas a liberarse de las ataduras del mundo. Al mismo tiempo que deberían evocar la memoria y la meditación sobre el papel ejemplar de las figuras positivas en el cristianismo.

Las imágenes cristianas, por lo tanto, deberían establecer una conexión entre las figuras representadas y el creyente, favoreciendo la comunicación con el otro mundo y una aproximación con esta realidad invisible, pero, al mismo tiempo, debería hacer visible la figura de Jesús, su madre, los santos o de la Jerusalén celestial. En este sentido, las imágenes medievales no deberían referirse sólo a textos, sino, sobre todo, a otras imágenes e ideas que formaban parte de un repertorio de imágenes común a los cristianos. Dado que forman parte de una tradición iconográfica, las imágenes materiales cristianas, en particular, también deberían establecer vínculos con las «imágenes mentales»¹³.

De hecho, es necesario buscar el significado de la imagen más allá de lo que parece «representar» o «ilustrar». En la mayoría de las veces, ellas tenían varios significados simultáneamente, ya que no eran una mera representación, sino una presentificación de otra realidad, como bien define Jean-Claude Schmitt¹⁴. Las figuras positivas del cristianismo, como la Trinidad, la Virgen, los ángeles y los santos, tenían una función de epifanía y revelaban su naturaleza celestial en el mundo terrenal ante los ojos de los hombres.

A partir del siglo XIII, diferentes tipos de representación pictórica se supusieron como un medio para narrar la historia sagrada de la forma más conmovedora posible. La intención no era solamente narrar, sino transmitir un mensaje de consuelo

y edificación a los fieles. Por lo tanto, se volvió importante propagar los sentimientos de sus figuras. De hecho, la autonomía en relación con el requisito de observar la naturaleza le dio al artesano medieval una cierta libertad para crear y representar lo sagrado.

Al combatir la actitud pasiva de los fieles, las imágenes sirvieron como soporte para las prácticas devocionales y, a menudo, se asociaron con la lectura de textos edificantes. Desde la Baja Edad Media, la narrativa sea visual o textual, no sólo debería describir el acontecimiento, sino animar a las figuras y personajes, dotándolos de rasgos más realistas y emociones aparentes. La empatía por un santo, por ejemplo, dependería mucho de cómo se representaba visualmente o escenificaba los episodios de su vida. Del mismo modo, debemos destacar el aspecto subjetivo de la recepción de la imagen: la experiencia del espectador interfiere en la forma en que entiende y se relaciona con la obra como destaca David Freedberg¹⁵.

El *imago*: entre la semejanza y la presencia

Es necesario considerar el uso del término *imago* y no de *arte* para hablar de las producciones pictóricas de la Edad Media. El origen de la palabra imagen proviene del latín *imago* y es capaz de expresar de forma más amplia todas las acepciones de este término en el medievo. La palabra *imago* tuvo un rico y variado valor semántico en la época además de haber sido utilizada como el fundamento de la antropología cristiana, pues remite a las palabras del Génesis: «El hombre está hecho a imagen y semejanza de Dios»¹⁶. Así, fue la Encarnación de Cristo y su entrada en la historia que legitimó, para muchos teólogos, la representación de lo divino y de la producción de imágenes cristianas. Se utilizaron varios pasajes bíblicos para justificar este fin: «Somos transformados en la imagen misma del Señor»¹⁷; «Aquel que ha visto a mí [Jesús], ha visto al Padre»¹⁸ y «[Cristo es] la imagen del Dios invisible»¹⁹.

Historiadores como David Freedberg²⁰ y Jean-Claude Schmitt²¹ destacan la importancia de utilizar el término histórico para una interpretación correcta y más precisa de estos objetos visuales. También se convierte en una forma de evitar términos anacrónicos como «arte» y «obra de arte» como fue demostrado por el historiador del arte Hans Belting. Para él, es posible distinguir una era de la imagen y una era del arte²². Así, la imagen medieval estuvo muchas veces marcada por sus usos rituales y religiosos, además de tener un significado simbólico que debe aprenderse de la relación entre el mundo sensible del creyente y el Más Allá. Esta característica fundamental se diferenciaba, por ejemplo, de la pintura de caballete que comenzó a desarrollarse a partir del siglo XV, en la Península Itálica y en Flandes, y que paulatinamente llegó a tener un estatus y un valor de mercado que no se restringía a su tema o su apoyo a las prácticas devocionales, sino a la calidad técnica del artista y de la obra.

Para el medievalista Jérôme Baschet, no sería posible comprender el Occidente medieval sin considerar la relación entre los hombres y las imágenes: sus usos y sus funciones se convirtieron en una de las características distintivas de la sociedad cristiana, como atestigua la importancia de los grabados para el éxito del *Ars Moriendi*²³, ya que ellos conservaban un poder de fascinación que no dependía, necesariamente, de su relación con el texto²⁴. Así, podemos decir que la apreciación de los grabados del Arte del Bien Morir²⁵ también podría ser utilizada como una puerta de entrada al sagrado, pues al mismo tiempo que estos grabados deberían evocar la memoria y la meditación sobre el papel ejemplar de las figuras positivas del cristianismo también deberían hacer tangible lo invisible.

Sobre el papel de las imágenes en la época medieval, Hans Belting ha dicho que la imagen era la representación o el símbolo de algo que, en el presente, solamente podría ser experimentado indirectamente (como la presencia de Dios, por ejemplo)²⁶. Por eso, la imagen compartía con su admirador un presente en que solamente un poco de la actividad divina era visible y pasible de experimentación. En este sentido, para el autor, las imágenes cristianas en la Edad Media pueden ser definidas a partir de dos conceptos: la *semejanza* y la *presencia*²⁷.

Primeramente, podemos decir que *semejanza* se refiere a todo tipo de producción medieval que tenía como objetivo representar el mundo divino, o sea, pinturas, vitrales, azulejos, esculturas, iluminuras, tapicerías y dibujos que deberían ser semejantes a la figura mental a que eran asociadas. Sabemos que los artífices de esto período no tenían la preocupación de realizar una observación estricta o realista de la naturaleza —como hicieron los humanistas durante el llamado Renacimiento de la Península Itálica o del Norte— y, ni por eso, tiene menor valor pues la mayor preocupación no era en sí la representación del bello o del real, más sí que las imágenes fueran objetos de devoción y un puente para el sagrado. En este sentido, adentramos en el segundo concepto propuesto por Hans Belting: la *presencia*.

En otra publicación, Hans Belting defiende que la contradicción entre la presencia y la ausencia en las imágenes tiene sus raíces en la experiencia de la muerte en las sociedades originarias²⁸. O sea, para el autor, la determinación humana de inventar imágenes en los primordios de la civilización tiene que ver con el papel de la muerte en la comunidad. Así, la imagen estaría frente a los ojos, así como estaban los difuntos a pesar de que ellos no estuviesen físicamente ahí. Esta sería, así, la contradicción inherente a la imagen y a sus mecanismos simbólicos: «(...) una imagen encuentra su verdadero sentido en representar algo que está ausente, por lo que sólo puede estar ahí en la imagen; hace que aparezca algo que no está en la imagen, sino que únicamente puede *aparecer* en la imagen»²⁹. En las palabras de Hans Belting, el papel de las imágenes en el medioevo era posibilitar el acceso y la presencia del sagrado en el mundo terrenal y pecador:

No contexto medieval, a imagem era a representação ou símbolo de algo que no presente só podia ser experimentado indirectamente, quer dizer, a presença de Deus no passado e no futuro da vida da humanidade. Uma imagem compartilhava com seu contemplador um presente no qual só um pouco da atividade divina era visível. Alcançava, ao mesmo tempo, tanto o interior da experiência imediata de Deus na história passada, quanto, à frente, o tempo prometido que está por vir³⁰.

Con efecto, el enigma de la imagen está basado en la creencia de que ella es capaz de transformar algo incomprendible en *comprensible, visible, presente, aparente*. En resumen, los dos conceptos - semejanza y presencia - deben ser entendidos y analizados juntos, o sea, debemos estar atentos tanto a la imagen en sí como a lo que es captado por ella. Así, la ambivalencia de la imagen fue establecida: ella debería hacer visible una ausencia, una falta como también defiende el filósofo Georges Didi-Huberman en sus publicaciones³¹.

Así como los estudios de Hans Belting y Georges Didi-Huberman, otros expertos enfatizan el poder de las imágenes —a lo largo de la historia— de materializar una creencia. En efecto, la posibilidad de hacer el sagrado *presente* o *encarnado* en el mudo terreno fue una distinción sin precedentes en la cultura cristiana, sobre todo, a partir del siglo XIII. De esta manera, podemos decir que la representación a partir de este período había asumido un nuevo significado: la imagen podría dar vida, hacer presente y transformar lo invisible en visible de acuerdo con Jean-Claude Schmitt³². Además, podría dar forma al etéreo y sensibilizar a través de la semejanza y de la identificación con la vida de las figuras representadas. Entonces, a partir de estos dos conceptos podemos indagar: ¿Qué funciones cumplirán las imágenes cristianas durante su época? ¿De qué forma ver ayudaba a creer? A partir de estas cuestiones, se hace necesario debatir los retos inherentes a la praxis historiográfica y al análisis de los objetos visuales.

Las imágenes y la historiografía

A principios del siglo XX, la historia de las imágenes empezó a ser analizada desde el punto de vista sociocultural por el historiador del arte Aby Warburg³³. Para él, era necesario considerar la relación íntima entre el creador y el objeto creado, entre el continente (el exterior) y el artista, es decir, sería necesario pensar la imagen insertada en el mundo del cual ella fue concebida. En efecto, sería imprescindible hacer cuestionamientos de origen histórico-culturales, es decir, sería crucial considerar la imagen en su tiempo de producción y sus posibles reminiscencias.

Siguiendo la lógica de las reminiscencias, Warburg defendía que el arte producido durante el Renacimiento italiano, por ejemplo, era formado por objetos de

diferentes tiempos, o sea, una mezcla social de paradigmas y creencias y no un arte, simplemente, que copiaba modelos de la Antigüedad greco-romana. Así, el investigador debería estar atento a la supervivencia del pasado en las imágenes, o sea, debería prestar atención en la transmisión de las creencias, de los valores, de los gustos, de las costumbres y de la estética como en el caso del paganismo presente en el arte cristiano del *cinquecento*, por ejemplo. Para el autor, este anacronismo aparente sería positivo, pues permitiría reflexionar sobre los diferentes tiempos históricos que habitan una imagen y la cultura.

A partir de los textos pioneros de Aby Warburg y de su método de análisis llamado *Atlas Mnemosyne*, el estudio de las imágenes tuvo un nuevo desafío y desarrollo. Así, también resaltamos las contribuciones de pensadores como Georges Didi-Huberman que siguen actualizando el método y las indagaciones inauguradas por Warburg. Para los dos autores, al estar delante de una imagen sería necesario reconocer las intersecciones entre los recuerdos individuales (la memoria) y las distintas temporalidades superpuestas. Por lo tanto, para el filósofo francés, así como para Warburg, la idea de anacronismo no debería ser borrada de la práctica historiográfica, al contrario, debería ser debatida y utilizada. En otras palabras: es necesario reconocer tanto un pasado como un presente anacrónico que se abren ante una imagen³⁴.

Para Vera Pugliese, fue a partir de la «experiencia estética del historiador» que Didi-Huberman inició la formulación de un proyecto y de una «antropología de la imagen» que pretendía definir conceptos críticos para la *praxis* historiográfica³⁵. Así, el anacronismo sería una apertura a la problematización del tiempo y de la memoria tanto en el campo de la Historia como en la Historia del Arte. Tal como lo define Pugliese, la negación del tiempo anacrónico provocaría, en última instancia, una ceguera funcional y un rechazo de la psique y de la cultura en la Historia³⁶. Por esta razón, sería a través del concepto de montaje —o superposición de tiempos y espacios— tomado de la Psicoanálisis que sería posible entender la imagen como una paradoja que involucra no sólo al objeto, sino también al entorno del sujeto mismo.

El concepto de montaje —utilizado tanto por Warburg como por Didi-Huberman— sería una alternativa al proceso de nombrar e, incluso, comprender el tiempo para la práctica historiográfica: negar las supervivencias presentes en cada objeto, especialmente en las imágenes, sería como borrar la trayectoria de lo que está siendo estudiado. Por el contrario, para el filósofo habría que trabajar con la idea de contradicción, de lo incompleto y de lo heterogéneo

Didi-Huberman también propone una ampliación de los «modos de ver» en el campo epistemológico de la Historia del Arte. Al cuestionar las certezas que reinan en la disciplina y el predominio de la infalibilidad, el filósofo llama la atención sobre la fragilidad inherente a todo el proceso de verificación. La búsqueda de convertirse en una ciencia fundamentada y respetada habría llevado a la disciplina a establecer respuestas cerradas y asfixiantes: los objetos figurativos serían aprehendidos y perfectamente explicados a partir de una simple codificación. Todo sería visible y legible

para cualquiera que lograra descifrar el simbolismo presente en algunas imágenes. Solo sería necesario prestar atención a las huellas dejadas.

El principio de certeza sólo serviría para camuflar y distorsionar el análisis de las imágenes, ya que ellas nunca podrían ser «traducidas» por medio de conceptos ni serían representaciones de la realidad. La búsqueda de certezas cerraría la comprensión del visible sobre el legible y convertiría las imágenes en simples «espejos» del real. Así, el historiador sólo necesitaría nombrar lo que ve. Al adoptar una forma específica del discurso, se corre el riesgo de crear fronteras artificiales para el objeto mismo y, al mismo tiempo, despojarlo de sus propios desarrollos únicos.

Siendo el historiador un *factor*, es decir, un artífice o un creador del pasado, no sería posible aprehender el pasado, pero solo acércate a él³⁷. Esta reflexión es una de las mayores aportaciones del filósofo a la práctica historiográfica porque la búsqueda de la suficiencia metodológica y el estrechamiento de los campos de la Historia y la Historia del Arte necesitan ser repensados y cuestionados constantemente. Comparando el trabajo del artista con el del historiador, el filósofo sostiene que este último necesita buscar los restos de las llamas, es decir, de los síntomas producidos por las imágenes. El autor también alerta sobre las imágenes que necesitan ser vistas como lugares de dolor, de repulsión y de conmoción.

Didi-Huberman concluyó que, muchas veces, lo que se buscaba en el arte eran las respuestas ya dadas por la problemática del discurso³⁸. Por eso, también sería necesario reformular las preguntas planteadas, así como los presupuestos metodológicos. Y cada objeto tendría que ser estudiado en función de su especificidad. De esta manera, el autor presenta inquietudes teóricas que afectan, en profundidad, la forma en que las imágenes son vistas, recibidas y estudiadas hoy en día.

Según esta perspectiva es preciso estar atento a las imágenes guardadas en la memoria —las imágenes del pensamiento— que, al mismo tiempo, son recuerdos y proyecciones del sujeto sobre el pasado y la realidad. Además, como define el autor, estar delante de una imagen sería como estar frente al tiempo. Si es así, el ejercicio de la mirada provocaría una apertura, una cisión: la evocación de la memoria y de un síntoma. En este sentido, el papel de la memoria en la apreciación y recepción de las fuentes visuales «sintomáticas» tiene un carácter fundamental³⁹.

La eficacia de las imágenes no deriva sólo de la transmisión de los conocimientos visibles o legibles, pero su poder también reside en los desplazamientos del no-saber que se producen al observarlas. Ellas exigen una mirada que no busca solo nombrar o reconocer —acciones características de la iconografía— pero, una observación más cuidadosa y única que permitiría, así, la observación de varias dimensiones y que no estarían ansiosas por concluir. Esta sería la propuesta de la fenomenología de la mirada, según Alfredo Bosi: una instancia perpetua de transferencia y transformación⁴⁰. Habría que despegarse del saber delante de una imagen y dejarse cautivar por ella. De esta forma, sería necesario buscar lo diferente, lo que destaca y lo que surge en la imagen y no el «real». Por esta razón, no debemos pensar la imagen

como un espejo de la sociedad o de la realidad, pero preocúpese por los efectos que ellas suscitan en las personas.

Al hacer una historia del paradigma visual es necesario estar atento a las miradas y a los intercambios que envuelven la memoria que, muchas veces, no se manifiestan conscientemente. Por lo tanto, es necesario considerar la mirada del espectador de la imagen que también ayuda a construirla, ya que el ejercicio de la mirada siempre está cargado de recuerdos y de experiencias personales del espectador. De manera que, al contemplar una imagen material, el espectador se ve afectado por recuerdos afectivos, que le impactan y ayudan a su experiencia con el objeto figurativo. Esto es lo que Bosi llama la mirada receptiva: el momento en que el acto de ver trasciende el ojo humano⁴¹.

De esta forma, es necesario percibir el objeto a través de su propia inteligibilidad y, al mismo tiempo, con una mirada distanciada, es decir, se requiere pensar la dialéctica de la imagen y desde la imagen como haremos a continuación.

La muerte y las imágenes

En la Edad Media, los cristianos creían estar sujetos al poder de fuerzas invisibles —mucho más poderosas que las tangibles— y estas, a su vez, podían estar presentes, es decir, visible en las imágenes, como nos recuerda José Mattoso⁴². De hecho, los grabados en *Ars Moriendi* podrían tener un impacto inmediato en el espectador para confrontarlo con su propia trayectoria de vida y sus elecciones individuales.

Los grabados realizados por Pablo Hurus fueron basados en una tradición iconográfica ya utilizada por otros grabadores y tipógrafos (figuras 1 y 2). Así, al comparar estos grabados con los otros presentes en los incunables del *Ars Moriendi*, percibimos la opción unánime de representar en un mismo y único espacio —el lecho de muerte— la proyección de todo un imaginario, común a la época, que presentaba los posibles miedos y angustias de los últimos minutos terrenales (figura 3).

En los grabados (figuras 1 a 3), los personajes celestiales que rondaban al enfermo en los grabados se convertían en la presencia de una realidad invisible. Es interesante resaltar la importancia que se le da a lo que el moribundo puede o no ver en su lecho de muerte. En los grabados, las cortinas fueron un recurso utilizado dos veces para enfatizar esta inquietud. En ambos casos, la representación del paño que separaba las figuras del campo de visión del moribundo buscaba evocar una experiencia física y emocional para los lectores del libro, quienes podrían tanto recordar su camino de vida antes del momento de la muerte —principalmente en relación con los pecados mortales cometidos— como el recuerdo de ejemplos positivos de las historias de los santos, de la Virgen y del Cristo.

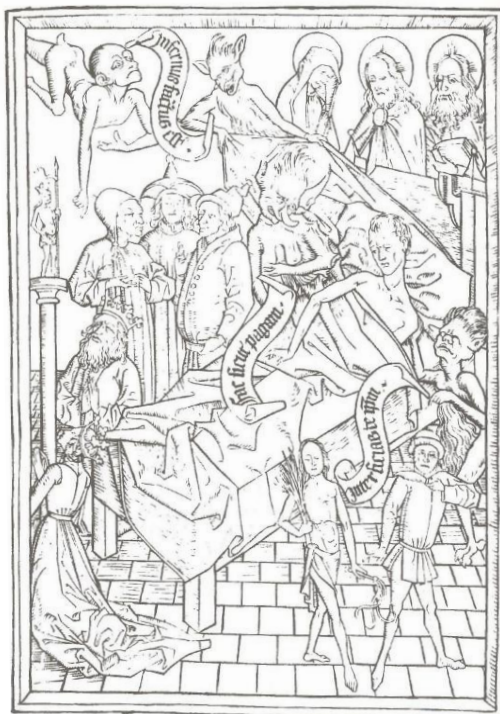


Figura 1. La tentación de la fe.
Ars Moriendi. 1450. *Editio princeps*.
 Libro en bloques de madera impreso en
 Londres. Biblioteca Británica, Londres.

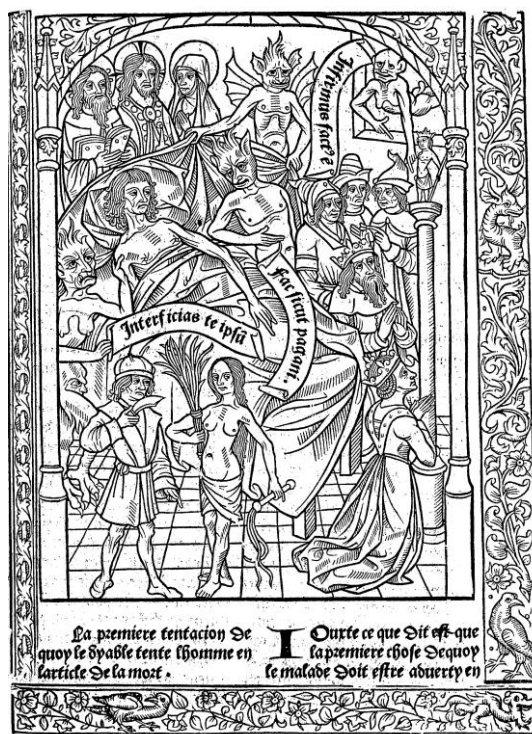


Figura 2. La tentación de la fe.
L'art de bien mourir. 1496. En francés.
 Impreso en París. RES-D-852.
 Biblioteca Nacional de Francia.



Figura 3. La tentación de la fe. Arte de Bien Morir y breve confesionario.
En castellano. Incunable impreso por Pablo Hurus en Zaragoza. 1480.
Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo Escorial, España.

Es importante resaltar que los grabados del Arte de Bien Morir no necesariamente necesitaban una «garantía verbal», es decir, no dependían y se apegaban exclusivamente al contenido textual del libro. Al no ser réplicas del texto, las imágenes se convierten en productoras de sus propias figuras imaginarias y narrativas. Por tanto, las estampas no «traducen» el contenido del texto a formas pictóricas, sino que lo utilizan como punto de partida y como elemento de creación e inventiva. Ellas son objetos que, al mismo tiempo, son frutos de la imaginación y generan distintas capas de interpretación⁴³.

Según David Freedberg, debemos destacar el aspecto subjetivo de la recepción de la imagen: la experiencia del espectador interfiere en su forma de entender y relacionarse con la obra⁴⁴ así como también fue defendido por Warburg y Didi-Huberman. Esta afirmación es válida también para los grabados del Arte del Bien Morir: el impacto o el poder de los grabados también está relacionado con las formas del espectador «ver» la imagen. De hecho, la presencia constante de los grabados en las ediciones en vernáculo del *Ars Moriendi* pone de relieve la gran importancia dada a la imagen para el desarrollo y el éxito de la pedagogía del bien morir en el siglo XV.

Los grabados del Arte del Bien Morir podrían ayudar en la persuasión y el convencimiento del cristiano además de servir como ejemplos visuales de la mala conducta de los pecadores y de las consecuencias de desobedecer los preceptos de la Iglesia. Así, la iconografía presente en el Arte del Bien Morir estaba formada por un hilo narrativo que destacaba la tensión existente entre las tentaciones y las buenas inspiraciones, entre los demonios y los ángeles, entre el hombre y el Diablo, entre el hombre y Dios, entre el camino de la muerte espiritual y resurrección gloriosa y, finalmente, entre la salvación o la condenación personal y eterna.

Por eso, la evidencia visual de la presencia de los demonios en la vida cotidiana provocaba tanto antipatía como malestar en el espectador de los grabados: mostraban y reforzaban un imaginario en el que la acción y la presencia de las criaturas malignas eran incesantes en la vida terrena aún en el momento de la muerte, como lo atestigua la oración de encomendación del alma que se citará a continuación y que fue tomada del último capítulo del Arte del Bien Morir. Esta oración expresaba la creencia en los enemigos visibles e invisibles que rondaban a los cristianos, especialmente, cerca del momento del fallecimiento del alma:

La paz de Nuestro Señor Ihesu Cristo e la virtud de la su Pasión, e la señal de la Santa Cruz e la integridad de la Señora Virgen Santa María, e la bendición de todos los santos y santas, la guarda de los ángeles e las ayudas de todos los escogidos sean entre mí y entre todos los mis enemigos, visible e non visibles, en esta hora de la mi muerte. Amén⁴⁵.



Figura 4. La tentación por la vanagloria. *Art de Be Morir*. 1493. Incunables y grabados impresos por Pablo Hurus en Zaragoza en catalán. Sector de Reservas. 11-VI-41. Biblioteca de Catalunya, Barcelona.

Destacamos un ejemplo importante del impacto visual causado por la presencia de los demonios en imágenes de uso privado. En concreto, estamos hablando de los grabados de la versión catalana que fue impresa por el taller del germánico Pablo Hurus, en 1493, en la ciudad de Zaragoza (figuras 4 y 5). Podemos decir que casi



Figura 5. La buena inspiración contra la vanagloria. *Art de Be Morir*. 1493.
Incunables y grabados impresos por Pablo Hurus en Zaragoza en catalán.
Sector de Reservas. 11-VI-41. Biblioteca de Catalunya, Barcelona.

estamos delante de un caso de iconoclastia que se abre para diversas preguntas (muchas aún sin respuestas). O sea, tenemos un testigo de imágenes que fueron dañadas, pero: ¿por qué? ¿por quién? ¿Cuál era el objetivo? ¿Por qué algunos grabados fueron dañados y otros no? ¿Qué significa?

De hecho, los grabados del *Art de Be Morir* tenían una fuerte visibilidad y apeaban a los sentidos, además de contribuir a la formación de un imaginario sobre el momento de la muerte y sobre las pruebas y tentaciones que podrían ocurrir en el momento de la agonía. Así, podemos suponer que el malestar con los grabados fue tan fuerte que las caras de los demonios fueron borradas, sobre todo, los ojos en cinco de las once imágenes. Estas marcas de intervención nos ayudan a comprender los usos de este incunable. Por causa de esta intromisión hecha, probablemente por el dueño del libro, es posible afirmar que la mera presencia de agentes demoníacos en los folios interfiere por completo en el uso de este manual de la buena muerte, al punto de que estas figuras resultaban tan incómodas que tuvieron que ser eliminadas.

En este sentido, ver ayudaba a creer a tal punto que era imposible continuar mirando y sentirse tocado por la imagen y por la reflexión causada por su temática. Por eso, la evidencia visual de la presencia de los demonios en la vida cotidiana provocaba tanta antipatía e incomodidad en el espectador: mostraban y reforzaban un imaginario en el que la acción y la presencia de las criaturas malignas eran posibles y reales. Y donde estas estaban directamente relacionadas a determinados pecados y afectan, de formas diferentes, a cada individuo a partir de sus experiencias personales. Es lo que el filósofo francés Georges Didi-Huberman nos recuerda en sus publicaciones: la importancia de estar atentos a los efectos que las imágenes provocan y que suscitan. Al estar delante de cualquier imagen, diferentes tiempos y valores se encuentran y, por eso, cada imagen sigue siendo única y especial para quién la mira y para quién cree.

Consideraciones finales

Debemos destacar que la Historia, la Historia del Arte y la Antropología comparten el desafío de estudiar imágenes y, sobre todo, la busca por comprender el lugar social y el impacto de determinados objetos visuales en una cultura.

Al hacer un análisis del artefacto pictórico, la mayor preocupación del experto no debe ser la pretensión de «descifrar» el significado de la obra o caracterizar su estilo, por ejemplo, sino el enfoque principal debería ser la mirada para el humano: para el humano que produce una imagen, para el humano que la recibe, que la mira, que es devoto, que llora, que se identifica y que sonríe ante una imagen.

El reto de estudiar objetos visuales es pensar en las prácticas que estas imágenes suscitan, valorizan y consolidan sea en su momento de producción y de primera recepción o al largo del tiempo. Como hemos visto en nuestro artículo, las imágenes comparten con el público un presente singular y específico y que, al mismo tiempo, es atravesado por numerosas capas, valores y expectativas del espectador que está delante de ellas. Al mirar una imagen también seremos mirados por ella, o sea, la relación es siempre dinámica y de cambios. Es una construcción. Es identificación. Es afecto. Es un acto de la memoria. Es la manifestación de la cultura.

Bibliografía

Fuentes primarias

- Anónimo. *Art de Be Morir*. c. 1493. Incunable impreso por Pablo Hurus en Zaragoza. En catalán. Once grabados. Sector de Reservados. 11-VI-41. Biblioteca da Catalunya, Barcelona <http://mdc.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/incunableBC/id/149696/rec/>
- Anónimo. *Arte de Bien Morir y breve confesionário*. En castellano. Incunable impreso por Pablo Hurus en Zaragoza. 1480. Once grabados. Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo Escorial, España.

Fuentes secundarias

- Baschet, Jérôme. (2016). *A Civilização Feudal: Do Ano Mil à Colonização da América*. Ed. Globo.
- Baschet, Jérôme. (2008). *L'Iconographie Médiévale*. Gallimard.
- Baschet, Jérôme. (1996); Schmitt, Jean-Claude (Org). *L'image. Fonctions et Usages des Images dans l'Occident Médiéval*. Éditions Le Léopard d'or.
- Belting, Hans (2007). *Antropología de la imagen*. Katz Editores.
- Belting, Hans (2010). *Semelhança e Presença: A História da Imagem antes da Era da Arte*. [s.n.].
- Bosi, Alfredo (1988). «Fenomenologia do Olhar». En: Novaes, Adauto (Org). *O Olhar*. Companhia das Letras.
- Cabello, Gabriel (2010). «Malestar en la Historia del arte: sobre la antropología de las imágenes de Hans Belting y Georges Didi-Huberman». En: *Revista Imago Crítica*, 2. <https://revistaseug.ugr.es/index.php/imago/article/view/28027/25616>
- Didi-Huberman, Georges (1990). *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*. Minuit.
- Didi-Huberman, Georges (2000). *Devant le temps*. Minuit.
- Didi-Huberman, Georges. (2002) *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Minuit.
- Didi-Huberman, Georges. (2007). *L'Image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*. Gallimard.
- Didi-Huberman, Georges (2007). *O corpo das imagens. Ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*, Editora EDUSC.
- Didi-Huberman, Georges; Teodoro, Leandro Alves; Pietro, Pablo Martín (2022). *Cativar as almas: diretrizes para a instrução espiritual (séculos XII-XV)*. Editora UNISINOS.
- Fernie, Eric (1996). *Art History and Its Methods: A Critical Anthology*. Phaidon.

-
- Freedberg, David (1992). *El Poder de Las Imágenes. Estudios sobre la Historia y la Teoría de la Respuesta*. Cátedra.
- Kappler, Claude (1994). *Monstros, Demônios e Encantamentos no fim da Idade Média*, Martins Fontes.
- Luaces, Joaquín Yarza (1987). *Formas artísticas de lo imaginario*. Anthropos.
- Mâle, Émile (1908). *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*. Philippe Renouard.
- Mattoso, José (2013). *Poderes Invisíveis. O Imaginário Medieval*. Temas e Debates.
- Pugliese, Vera. (2011). «O anacronismo como modelo de tempo complexo da espessura da imagem». En: *Revista Palíndromo – Teoria e História da Arte*. n. 6. <https://www.yumpu.com/pt/document/read/13328773/o-anacronismo-como-modelo-de-tempo-complexo-da-ppgav>
- Sekuler, Veronica (2001). *Medieval Arts*. Oxford History of Art, Oxford University Press.
- Warburg, Aby (2013). *A renovação da Antiguidade pagã*. Contraponto.

NOTAS

1. BELTING, Hans. Imagen y muerte. La representación corporal en culturas tempranas. En: *Antropología de la imagen*, Primera edición, Madrid: Katz Editores, 2007. p. 190.
2. BELTING, Hans. Antropología de la imagen. *Op. cit.* p. 70.
3. BELTING, Hans. Antropología de la imagen. *Op. cit.* p. 38.
4. Idem. p.8.
5. LUACES, Joaquín Yarza. Formas artísticas de lo imaginario. Barcelona: Editorial Anthropos, 1987.
6. SEKULER, Veronica. Medieval Arts, Oxford History of Art, Oxford University Press, 2001. p. 119.
7. Idem. p.p. 119-120.
8. Recordemos, por ejemplo, la querrela iconoclasta que fue un movimiento de carácter político y religioso que dividió a la Iglesia, sobre todo en Oriente, durante los siglos VIII y IX entre los pros y la oposición a la devoción a los iconos y a las imágenes religiosas. Sobre este tema, véase: BELTING, Hans. Semelhança e Presença. *Op. cit.*
9. MÂLE, Émile. *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*. Paris: Philippe Renouard, 1908.
10. BASCHET, Jérôme. *A Civilização Feudal: Do Ano Mil à Colonização da América*. São Paulo, Ed. Globo, 2006. p. 481.
11. En el siglo V, en el Oriente, con las obras de Pseudo-Dionisio el Aeropagita ("La Jerarquía Celestial", "La Jerarquía Terrestre" y "Nombres Divinos") se afirmó una relación entre la "semejanza" de la imagen y su divino prototipo. Esto asumió un papel de *transitus* entre los hombres y Dios. Así, el culto a las imágenes se consideraba posible y teológicamente justificado.

En Occidente, el impacto de esta teología fue débil hasta los escritos del abad Suger en el siglo XII. Véase: SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens. Ensaio sobre a cultura visual na Idade Média*. São Paulo, Editora EDUSC, 2007. p. 79.

12. Sobre la concepción tomista de la imagen, véase: Jean-Claude Schmitt. *Op. cit.* p. 85

13. BASCHET, Jérôme. *L'Iconographie Médiévale*. Paris: Éditeur Gallimard, 2008. Jérôme Baschet; SCHMITT, Jean-Claude (Org). *L'image. Fonctions et Usages des Images dans l'Occident Médiéval*. Paris: Éditions Le Léopard d'or, 1996.

14. SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens. Op. cit.* p. 14

15. FREEDBERG, David. *El Poder de Las Imágenes. Estudios sobre la Historia y la Teoría de la Respuesta*. Ediciones Cátedra, S.A. Madrid. 1992.

16. Gn 1, 26.

17. 2 Corintios 3, 18.

18. João 14,9.

19. Colossenses 1,15.

20. FREEDBERG, David. *Op. cit.* p.p 195-228.

21. SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens. Op. cit.* p.14.

22. BELTING, Hans. *Semelhança e Presença. Op. cit.* p.12.

23. Género literario muy popular en el siglo XV. Es un manual dedicado a ayudar al «bien morir», o sea, es una obra que presenta los valores, los comportamientos y las creencias cristianas a partir de una pedagogía de la buena muerte que fue consolidada en la Baja Edad Media.

24. BASCHET, Jérôme. *Op.cit.* p. 481.

25. Primera traducción conocida del *Ars Moriendi* latino al castellano. Véase: Anónimo. *Arte de Bien Morir y breve confesionario*. En castellano. Incunable impreso por Pablo Hurus en Zaragoza. c. 1480. Once grabados. 19 cm. Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo Escorial, España.

26. BELTING, Hans. *Semelhança e Presença. Op. Cit.* p. 12.

27. Idem. p.12.

28. BELTING, Hans. *Antropología de la imagen. Op. cit.* p 177.

29. Idem, p. 178.

30. BELTING, Hans. *Semelhança e Presença. Op. cit.* p.12.

31. DIDI- HUBERMAN, Georges. *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit, 1990; DIDI- HUBERMAN, Georges. *Devant le temps*, Paris, Minuit, 2000; DIDI- HUBERMAN, Georges. *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002; DIDI- HUBERMAN, Georges. *L'Image Ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, 2007.

32. SCHMITT, Jean-Claude *O corpo das imagens. Op. cit.* ; BASCHET, Jérôme; SCHMITT, Jean-Claude (Org). *L'image. Fonctions et Usages des Images dans l'Occident Médiéval*. Paris: Éditions Le Léopard d'or, 1996.

33. WARBURG, Aby. *A renovação da Antiguidade pagã*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. p.p. 123-140.

34. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*. Les Éditions de Minuit. 1990. p. 54.

35. PUGLIESE, Vera. O anacronismo como modelo de tempo complexo da espessura da imagem. En: *Revista Palíndromo – Teoria e História da Arte*. n. 6, 2011. p. 14. Disponible en:

<https://www.yumpu.com/pt/document/read/13328773/o-anacronismo-como-modelo-de-tempo-complexo-da-ppgav>

36. Idem. p. 15.
37. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant l'image. Op. cit.* p.p. 10–11.
38. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant l'image. Op. cit.* p. 13.
39. Idem. p. 15.
40. BOSI, Alfredo. Fenomenologia do Olhar. En: NOVAES, Aduato (Org). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 62.
41. BOSI, Alfredo. *Op. cit.* p.p. 67-68.
42. MATTOSO, José. *Poderes Invisíveis. O Imaginário Medieval*. Lisboa: Temas e Debates, 2013. p.11.
43. KAPPLER, Claude. *Monstros, Demônios e Encantamentos no fim da Idade Média*. São Paulo, Martins Fontes, 1994, p. 283.
44. FREEDBERG, David. *Op. cit.*, p. 14.
45. Anónimo. *Arte de Bien Morir y breve confesionario*. En castellano. Incunable impreso por Pablo Hurus en Zaragoza. c. 1480. Once grabados. 19 cm. Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo Escorial, España.

¿Son los museos no-lugares?

Are museums non-places?

Ramón Melero Guirado

Museo Picasso Málaga

Resumen

La turistificación, así como otros fenómenos derivados, acerca a los museos a la tipología de no-lugares descrita por Marc Augé en 1992, vaciándolos del significado asociado a los lugares identitarios y, en cambio, dotándolos de otros nuevos, cuyas características principales vienen configurándose en tipologías consensuadas globalmente y que, en cierto modo, promueven la pérdida simbólica.

Palabras clave: turistificación, no-lugares, museos, ciudad, gentrificación

Abstract

Touristification, as well as other derived phenomena, brings museums closer to the typology of non-places described by Marc Augé in 1992, emptying them of the meaning associated with identity places and, instead, providing them with new ones, whose main characteristics are being configured in typologies that are globally agreed, which, in a certain way, promote a symbolic loss.

Keywords: touristification, non-places, museums, city, gentrification

1. Introducción

En el prólogo del libro *Los no lugares*, Marc Augé nos cuenta la historia de Juan Pérez desde que sale de su casa de París hasta que toma su vuelo en el aeropuerto de Roissy. Juan Pérez se enfrenta a un trayecto repleto de fases, códigos y llaves que abren puertas consecutivas: se incorpora a la autopista A11, pasa por el peaje 33, deja su coche en el parking B (sótano), se apresura a la puerta 2A para facturar su equipaje de 20 kg exactos, valida su tarjeta de embarque 6110, su billete en business le permite embarcar a las 18:10¹. Un protocolo deshumanizado que nos hace reflexionar sobre los nuevos espacios del anonimato.

El turismo de masas, la construcción de arquitecturas globalizadas y la homogeneización del consumo, fabrican una museología transformada forzosamente

en un no-lugar. Sitios donde las colecciones de arte se ven reducidas a un ítem que tachar en el itinerario preestablecido, públicos que, sin ser plenamente conscientes, se sienten obligados a concentrarse ante la obra souvenir y a captarla con su móvil o tablet para compartirla instantáneamente en las redes sociales siguiendo el hashtag consensuado.

El fenómeno es bien complejo, sería fácil abordar este análisis desde la frivolidad de la acusación, de la crítica ligera, del turista culpable, el consumo capitalista, la globalización destructora de identidades y el uso indiscriminado de la preposición macro-. Intentaremos, por tanto, alejarnos de estos parámetros en sobreuso para acercarnos a otros en los que entren en juego conceptos propios de disciplinas como la antropología, la geografía, el urbanismo, la sociología, el turismo, las nuevas tecnologías y la museología, ya que estamos hablando de un proceso transversal que nos exige un enfoque pluri-, multi- (multiplicidad), inter- y transdisciplinar (reciprocidad)².

Marc Augé escribió su libro en 1992 ocupándose de autopistas, habitáculos móviles, aeropuertos, estaciones ferroviarias, aeroespaciales, grandes cadenas hoteleras y supermercados. Es ahora, 27 años después, cuando nos preguntamos si el catálogo de no-lugares ha podido crecer (y creemos que sí). Es más, si los elementos tradicionalmente llamados de identidad (más o menos colectiva) o simbólicos (como podrían ser las plazas, calles, barrios y museos), han pasado a formar parte de este elenco.

2. Las chimeneas, los campanarios, esos mástiles de la ciudad³

El término lugar está sometido a un uso cotidiano muy extendido por su carácter polisémico: cabida, por ejemplo, cuando nos referimos a «no hay lugar para el debate»; orden y ubicación «su lugar está en montaña»; también adquiere carácter condicionante «en su lugar iremos a la ciudad», pero además, indica un área, territorio o espacio concreto donde la sociedad construye su hábitat⁴.

En la construcción de este hábitat, el lugar se desarrolla como un espacio no solo físico, sino simbólico, en él se representan las múltiples identidades en forma de elementos materiales que contienen significados inmateriales: sociales, representativos, psicológicos y referenciales. Su carácter totémico se amplifica y articula en función de la dimensión de su entorno, su centralidad y el rol social de sus miembros. Los espacios simbólicos se simbolizan socialmente, objetivados subjetivamente por un grupo más o menos compacto que cree compartir una visión similar sobre algún aspecto determinado. En este sentido, es posible localizar espacios-símbolos de identidad nacional, regional y local⁵. Tenemos claro, por ejemplo, que la Plaza de Colón en Madrid es un espacio simbólico nacional por el nombre de Cristóbal Colón y la bandera de España⁶; las manifestaciones y acampadas del 15M han simbolizado el

km 0 como un lugar de protesta nacional en un momento concreto; también el Palacio de Carlos V en Granada o la Catedral de Córdoba, ambos edificios implantados dentro de construcciones islámicas, modifican un significado-símbolo religioso, con más o menos éxito. El lugar descrito por la antropología nos permite recordar, leer, intuir, asociar, vincular y formarnos una idea, y todos conocemos alguno entendido de esta manera⁷.

La memoria grupal es uno de los elementos que interviene activamente en la configuración de relaciones entre espacio y sociedad, haciendo plausible simbólicamente y materialmente «discursos, narraciones y escritos, objetos y sistemas de objetos, instrumentos y tecnologías, paisajes, relaciones, rituales y prácticas expresivas, procedimientos, normas y reglas, ritmos y calendarios, instituciones y organizaciones, monumentos, cementerios, arquitecturas, mausoleos, decoraciones, ornamentos personales, vestidos e indumentaria, emblemas, nomenclaturas, signos y señales, mapas, geografías y geometrías, saberes» y, por lo que nos refiere: «arte figurativo (lienzos, tapices, estandartes, fotografías, esculturas, frisos, bajorrelieves) y museos»⁸.

Según Marc Augé «un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico»⁹. En un lugar convive el presente y el pasado, el primero desborda al segundo y lo reivindica, imponiéndose sin arrasar sus cimientos de modo que se pueda leer arqueológicamente. Porque la historia produce lugares, y en ella, además, coexiste una interacción muy compleja que sólo recibimos parcialmente en función de las narraciones. Eric Wolf, en el texto de introducción de su libro *Europa y la gente sin historia*, nos presenta estas complejidades haciendo referencia a algunas de sus vinculaciones:

Hay vinculaciones ecológicas: en Nueva York se deja sentir la gripe que hay en Hong Kong; a las vides de Europa las destruye el piojo americano. He aquí algunas conexiones demográficas: los jamaíquinos emigran a Londres; los chinos a Singapur. Hay vinculaciones económicas: un cierre de pozos petroleros en el Golfo Pérsico hace parar generadoras en Ohio... Veamos algunas vinculaciones políticas: guerras libradas en Europa producen reverberaciones en todo el planeta... Lo anterior es cierto no nada más en cuanto al presente, sino también en cuanto al pasado¹⁰.

Esta historia múltiple, multidireccional, interconectada y arqueológica, produce un espacio igualmente complejo, un espacio que nos exige abordarlo con perspectiva, evitando en todo momento caer en manidos discursos de forma: «turismofóbicos», «macrofóbicos» y «capitalismofóbicos». Con esto no estamos excluyendo estos tres factores de responsabilidad, sino dimensionándolos en un cosmos en el que se relacionan e intervienen muchísimos más agentes.

El lugar es un proyecto común, colectivo y vinculante, diseñado desde el pasado (hasta el presente) y vivido contemporáneamente en todas las épocas desde

distintos significados¹¹. Augé cita a Baudelaire, quien describe un paisaje donde «las chimeneas, los campanarios, esos mástiles de la ciudad, y los grandes cielos que hacen soñar con la eternidad» son elementos coexistentes¹². Baudelaire observa contemporáneamente su modernidad, sus lugares. También cita a Jean Starobinski, quien también habla de acumulación de temporalidades en los procesos que configuran la modernidad. Ambas concepciones confieren al lugar la capacidad de ser leído históricamente, de situarlo en el tiempo y en el espacio: el tiempo pasado que no borra del todo el tiempo presente, y el tiempo futuro que ya se perfila¹³.

Hasta ahora hemos manejado con cierta contradicción los conceptos de memoria grupal, espacio simbólico, historia, temporalidad, identidad y narración, porque no hay sólo una, sino muchas lecturas, identidades, temporalidades e historias que objetivizan subjetivamente memorias grupales y espacios simbólicos. Por tanto, debemos convertirlos al plural, aunque una y otra vez volvamos a mencionarlos en singular¹⁴. De entre todos ellos, es quizás la identidad/es el término más sensible, manoseado en muchas ocasiones por sentimentalismos y arraigos para construir discursos políticos, territoriales y étnicos superficiales. A pesar de todo esto, la identidad geográfica se expresa en el individuo mediante una vinculación al espacio, pero colectivamente a través de las experiencias con el otro¹⁵.

Para Marc Augé, este es el lugar: un espacio simbolizado donde coexisten (y se materializan) las temporalidades, construyendo un sistema referencial a través de afectos, tradiciones e historia y no como objeto en sí mismo¹⁶, utilizado por sus moradores como entorno y paisaje vivido, construido y en construcción.

Ahora bien, ¿Qué sucede si mencionamos en estos mismos términos el Museo del Prado, el Museo Guggenheim de Bilbao o el Museo Minero de Riotinto? ¿Simbolizan nacional, regional o localmente a uno o varios grupos sociales respectivamente?

Desmembradas (o al menos dimensionadas) algunas de las principales complejidades intrínsecas al término de lugar, podemos proseguir con la definición del no-lugar.

3. Aeropuertos, supermercados, cadenas hoteleras

Por el contrario, y consecuentemente, el no-lugar sería ese espacio que no puede definirse como de identidad, ni relacional ni histórico. Ya mencionamos que Marc Augé se centra en autopistas, habitáculos móviles, aeropuertos, estaciones ferroviarias, aeroespaciales, grandes cadenas hoteleras y supermercados para definir en qué consisten, sin embargo, el listado podría ser mucho mayor. Podríamos pensar en un crucero, por ejemplo, como un tipo de habitáculo móvil-cadena hotelera; en las estaciones de metro; pero también, y cada vez más, en plazas y espacios públicos de ciudades.

En su libro *Etnicidad, identidad, interculturalidad*, Eugenia Ramírez Goicoechea presenta un ejemplo que encaja perfectamente con la definición de no-lugar postmoderno: Trafalgar Square:

La Batalla de Trafalgar, en la que el Almirante Nelson venció a la Armada de Napoleón, es tenida como una gloria de la identidad nacional y étnica británica (dominada desde la identidad inglesa). Nelson victorioso es recordado en una estatua sobre una inmensa columna en el centro de Londres, en la Plaza de Trafalgar, lugar de visita insoslayable de todo turista que se precie. Pues bien, preguntados algunos escolares londinenses qué es Trafalgar, no dudaron en responder que una plaza en Londres. La relación metafórica entre batalla y plaza se ha perdido para buena parte de su generación, quedando reducida a una metonimia¹⁷.

Parece incuestionable que estamos abocados a vivir en no-lugares, cada vez identificamos más. Algunos que antes no considerábamos como tales ahora sí lo son. ¿En qué momento exacto la Plaza de Trafalgar pasa de ser un espacio relacional e histórico (lugar) a otro a-relacional y a-histórico (no-lugar)? Es muy probable que el sobreuso demande una funcionalidad entendida y materializada globalmente y que en este proceso se encuentre la clave. Pero si estos factores son los responsables, es cierto que también se pudieron dar estos mismos procesos en otros momentos históricos. No obstante, paralelamente a este proceso de despojamiento de su carga simbólica (aparejada, en cierto sentido, a un evidente deterioro socio-cultural), el espacio puede construir su propia resignificación a partir de nuevos usos, usuarios y prácticas.

Pero no queremos infundir una sensación nostálgica o pesimista, ya que al igual que los lugares se transforman en no-lugares, también puede ocurrir del modo inverso: un no-lugar puede reivindicar su identidad y su historia y recuperarla, ya sea a través de trabajar la memoria o, como hemos mencionado con anterioridad, de su resignificación. Antonio Zárate Martín, expresa en términos de la globalización el incremento de la despersonalización de los espacios centrales, pero, a su vez, la génesis de otras identidades sociales y culturales en su interior¹⁸.

Podemos rescatar el concepto de *patchwork* aplicado a la identidad¹⁹ para emplearlo en nuestros lugares: *patchwork*/identidad como algo construido, *patchwork*/identidad como construcción discursiva individual. Porque es el hombre quien significa el lugar a partir de retazos independientes ensamblados que llena de contenido. El espacio es anónimo porque esta creado por y para personas anónimas en una relación efímera favorecida por la transitoriedad en el lugar, una fugacidad que despoja de cualquier vinculación profunda impidiendo simbolizarla: «todo es efímero, veloz, transeúnte, paradójicamente a-temporal y, por ende, permanente»²⁰. Lugares que apenas nos permiten un cruce de miradas entre personas condenadas a no reencontrarse en los miles de itinerarios compartidos. ¿Quiénes son estas personas

anónimas y transitorias? Pensamos en el turista en la época del turismo de masas. A grandes rasgos²¹, son sujetos que no consiguen aprehender el contexto del espacio como lugar, porque su vínculo es interesado (disfrute), y no forma parte de su entorno biopsicosociocultural²² ni ecológico. Algunos autores ponen en cuestión esta tesis: «el hecho de que los turistas no entiendan la identidad de un lugar no quiere decir que esta no exista, es decir que sea un no-lugar»²³. Efectivamente, el no-lugar no existe en función del que transita momentáneamente por él, sino que es aquel definido por sus propios habitantes.

En este contexto la obra del geógrafo escocés Neil Smith²⁴, nos puede ayudar a comprender como las consecuencias del turismo de masas implican la puesta en escena de una serie de fenómenos asociados, destacando entre ellos la gentrificación, que poseen entidad suficientemente fuerte para modificar los flujos sociales, determinar las presiones inmobiliarias (y su capitalización), distribuir la concentración de habitantes por metro cuadrado, entre otros.

Pero, ¿y si la persona no permanece ni se vincula al no-lugar porque éste no está diseñado para ello? Un ejercicio bastante esclarecedor consistiría en alternar en una batería de imágenes espacios de muy distinta naturaleza (como pueden ser el acceso a un aeropuerto, una estación de metro, un museo, un centro comercial, entre otros), y, sin titularlos, intentar averiguar de qué lugares se trata y si nos permiten o nos invitan a permanecer o identificar (fig. 1).

Si anulamos las trazas de coexistencia temporal que caracteriza la modernidad descrita anteriormente por Baudelaire, estaremos consecuentemente hablando del concepto de sobremodernidad. ¿Cómo se anula esta temporalidad? O mejor dicho ¿Cómo se reducen estas temporalidades a una sola: la inmediata²⁵? A través de la lógica del exceso²⁶: exceso de información, el exceso de imágenes y el exceso de individualismo, todos ellos interdependientes. En el próximo apartado, dedicado a los museos, profundizaremos sobre estos tres puntos.

Quizás estamos ante una suerte de «fin de los lugares», entendido como «El fin de la historia» de Francis Fukuyama (1988), en el que defiende que la «impertérrita victoria del liberalismo económico y político» de occidente se ha impuesto al mundo, provocando el colapso de otras ideologías y corrientes de pensamiento, de modo que estaríamos presenciando el final de la evolución ideológica y por ende, un fin de la historia en términos hegelianos²⁷.

Eric Wolf maneja varios de los conceptos a los que hemos hecho alusión y que pueden dar cuenta de esta sobremodernidad: «la humanidad constituye un total de procesos múltiples interconectados y que los empeños por descomponer en sus partes a esta totalidad, que luego no pueden rearmarla, falsean la realidad»²⁸. Es decir, el paso de lugar a no-lugar podría equipararse a la construcción de un *patchwork* identitario en forma de lugar, que se descompone en un no-lugar formado por estas partes desunificadas que no logramos recomponer.

Es en la gestión de la sobremodernidad donde precisamente se privan a las nuevas generaciones del vínculo espacial-material-simbólico. Es por la gestión de la sobremodernidad por lo que los escolares londinenses reconocen Trafalgar como una plaza de Londres.

4. ... y museos

Es ahora el momento de plantearnos si los museos, en su doble significación continente-contenido, son espacios de convivencia con el pasado, si sus relaciones con el público refuerzan, reivindican o anulan esta categoría de lugar. Sin perjuicio de su condición de espacio para conservar, proteger e investigar el patrimonio, nos referiremos al museo en su dimensión social y su relación e interacción del individuo con el espacio.

El contexto actual de cambios sociales, políticos, económicos y culturales nos ha conducido a una definición de museo más permeable en sus delimitaciones tradicionales.

La comunicación a gran escala ha disipado las fronteras, las migraciones son uno de los fenómenos más decisivos en la creación de identidades/alteridades y uno de los vehículos de las narrativas. Como consecuencia, se advierte una doble reacción social: por un lado, la substracción de las diferencias en forma de desarraigo²⁹, y, por otro lado, la unificación ante la alteridad mediante procesos de etnogénesis.

Respecto a la primera, el desarraigo aplicado a los museos ha sido ampliamente tratado en el libro *El arte en su destierro global. Cultura contemporánea y desarraigo* (2012). En él se reconoce como causa principal del desarraigo la modernidad globalizada que respalda un arte cuyas raíces no se asocian a un territorio concreto. Como hemos podido ver, la noción de no-lugar podría estar asociada a la de desarraigo, sin embargo, es indispensable distinguir entre los distintos casos y en ningún momento universalizar los términos: no tiene el mismo significado, objetivo, impacto, vinculación y representación el Museu d'Art Contemporani de Barcelona que el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de Sevilla, pero ambos casos están inequívocamente asociados a un lugar/no-lugar. En cuanto a su globalidad, sería más apropiado manejar el término «glocalidad», ya que más que un concepto, se trata de un proceso que recoge cómo lo global tiene sus consecuencias locales y viceversa.

Para Marc Augé los no-lugares

se yuxtaponen, se encajan y por eso tienden a parecerse: los aeropuertos se parecen a los supermercados, miramos la televisión en los aviones, escuchamos las noticias llenando el depósito de nuestro coche en las gasolineras que se parecen, cada vez más, también a los supermercados. Mi tarjeta de crédito me proporciona puntos que puedo convertir en billetes de avión, etcétera³⁰.

La yuxtaposición es una de las claves que podría identificar a los museos como no-lugares, a través de programas de exposiciones itinerantes que en sus múltiples versiones colonizan una superficie desde la homogeneidad.

Las exposiciones itinerantes se construyen pensadas, en ocasiones, para un espacio concreto, para un perfil de público preciso y para un lugar determinado, dependiendo a su vez de muchas otras condiciones que lo hacen factible: a nivel logístico, técnico, institucional, etcétera. Por ejemplo, la exposición «*Mural*. Jackson Pollock. La energía hecha visible», que pudo contemplarse en Colección Peggy Guggenheim de Venecia, la Deutsche Bank Kunsthalle de Berlín, el Museo Picasso Málaga y, por último, en la Royal Academy of Arts de Londres, se concibió bajo un concepto curatorial único, yuxtapuesto y encajado (y, por tanto, homogéneo) en varias sedes, a pesar de que cada una de ellas representara unas condiciones particulares de producción y de recepción. La muestra se pensó desde Estados Unidos para recorrer Europa concebida como un todo. Pero los museos (y sus contenidos) se insertan en un entorno sociocultural concreto, por eso, cuando se desubican pierden su presencia. Las exposiciones temporales³¹ representan lugares explícita o implícitamente, y su funcionalidad fomenta el conocimiento de la diversidad trascendiendo sus lugares de origen y uso. Es en el sacrificio de esta adaptabilidad, en la legitimación de la homogeneidad, cuando se deslocaliza.

En el ejemplo que traemos a colación, «*Mural*. Jackson Pollock. La energía hecha visible», la adaptabilidad aseguró su éxito como lugar: la Colección Peggy Guggenheim le dio un cariz más personal por la propia historia del *Mural*, encargado por Peggy Guggenheim a Jackson Pollock en 1943; en el Museo Picasso Málaga, la presentación de grandes obras de artistas norteamericanos estuvo acompañada por otras obras de pintores españoles, como Antonio Saura y Juan Uslé; y, en el caso inglés, la exposición formó parte de otra muestra de mayores dimensiones dedicada al expresionismo abstracto americano.

En este sentido juegan un papel elemental las imágenes que bajo múltiples formas nos bombardean constantemente construyendo un imaginario referencial casi universal en la recalcitrante búsqueda de un mundo homogéneo, «sin rugosidades espaciales para el movimiento de bienes materiales»³² (lógica del exceso: el exceso de imágenes). Plazas, calles, negocios, monumentos³³ y museos que localizan un entorno ocupado, usurpado y normalizado, mientras que al mismo tiempo se genera un espacio universal, legible para todos los públicos, un espacio del anonimato repleto de términos importados de la globalización más pragmática: bed & breakfast, resort, sunset, branding, photocall o selfie³⁴.

Los llamados museos franquicias suponen uno de los ejemplos más claros, súbitamente pensamos en el caso Guggenheim³⁵, o los casos de museos en Abu Dabi o Shanghái, todos ellos con una marca bien definida: el continente, generalmente proyectado por un arquitecto que lo despoja de funcionalidad para convertirlo en un objeto artístico, muy presente en los imaginarios de los públicos. También de-

nominados «edificio déjà vu» (ya visto antes) y «nuevas catedrales»³⁶, los nuevos museos adquieren un papel activo en la constitución, no sólo de ellos mismos como no-lugares, sino de otros no-lugares. Se constituyen como epicentros de ecosistemas que generan un tejido de infraestructuras a su alrededor: restaurantes, tiendas, y demás locales, a partir de ahora institucionalizados. El museo controla más allá de sus muros, estereotipando las calles que lo circundan con banderolas o pegatinas que aclaman estar bajo sus dominios, bajo su «efecto», los barrios se musealizan y adquieren sus nombres³⁷.

Pero esto no es nada nuevo, se viene advirtiendo progresivamente desde la década de los setenta, paralelamente a la consolidación de la cultura del entretenimiento y la industria cultural de la sociedad postindustrial. A propósito de la visita en 1990 de Rosalind Krauss a la exposición de la Panza Collection en el Musée d'art Moderne de la Ville de Paris, la profesora estadounidense advirtió prematuramente como el espacio creado a partir de los recursos museográficos pudo incluso vaciar poderosamente la experiencia de mirar la propia colección³⁸.

También la lengua, que parecía el único reducto de comodidad³⁹ e identidad, se transgrede con la generalización de un idioma internacional (común para todas las naciones), el inglés⁴⁰.

Como hemos apuntado con anterioridad, uno de los factores comunes que pueden contribuir a la transformación de los museos en no-lugares, es el turismo de masas. El consumo casi obligatorio de museos y la multiplicación de su oferta, crea un exceso de miradas que tiene como consecuencia la superficialidad. El viajero conoce *a priori* lo que va a encontrarse, es más, consigue haberlo visto todo antes de salir de su casa: en la publicidad que se cuelga en los márgenes de nuestro perfil de Facebook, en el Instagram de un personaje famoso, en la televisión, radio, vídeos, folletos, revistas, agencias de viajes, entre canales de publicidad (difusión). El viaje se ve así reducido a una experiencia meramente documental, *a posteriori*.

Y en este proceso documental reside la experiencia contemporánea, ahora viene el viaje después del viaje: Juan Pérez vuelve de Atenas, se encuentra con sus amigos para mostrarles las 485 fotografías de la acrópolis⁴¹: «Fíjate, ves, allí estoy yo al pie del Partenón»⁴². El relato *a posteriori* se nutre de una experiencia parcial, instantánea, que se suma y se mezcla en la memoria del viajante para ser regurgitada en un relato literario doméstico.

Si no la mejor, la herramienta más utilizada en nuestros días para documentar tu «paso por...» es el selfie. Los procesos del *selfie*, han sido ampliamente estudiados por la antropología⁴³, constituyen una narrativa cuya génesis hunde sus raíces en la literatura, pintura, fotografía y otras manifestaciones culturales⁴⁴. Autorrepresentarse delante de un cuadro permite al visitante apropiarse del lugar y transformarlo en no-lugar: «es el espacio del viajero, que luego se cuenta, el verdadero arquetipo del no-lugar»⁴⁵; permite al visitante compartir dónde se encuentra e inaugurar su propio show, su espectáculo, convirtiéndose en famoso por quince minutos⁴⁶.

Los museos son un producto de consumo: «los otros tajantes límites del museo, tradicionalmente marcados por cánones firmes y principios constantes, sufren ahora alteraciones o eclipses azarosos: ya no dependen de los sitios de origen, del brillo de la belleza o de la coherencia del estilo, sino de pragmáticas razones vinculadas al consumo de las imágenes, al efecto social de las formas»⁴⁷. Es aquí cuando volvemos a la cita anterior: «...Mi tarjeta de crédito me proporciona puntos que puedo convertir en billetes de avión, etcétera»⁴⁸. Descuentos, tarjetas de puntos, bonificaciones, ofertas, son solo algunas de las estrategias de promoción que equiparan los museos a, por ejemplo, las compañías aéreas de las que nos habla Augé. Este cambio de paradigma, que podríamos incluso explicar como Disneyficación⁴⁹, sólo se explica por la capacidad de atracción del museo que consiste en el paso de un museo-almacén a un museo seductor y espectacular⁵⁰.

¿Cuántas personas interesadas y no interesadas viajan a París y no visitan el Louvre? ¿Son los museos lugares antropológicos que custodian, exhiben y estudian las diversas identidades, culturas y sociedades en forma de artefactos? ¿O son «no-lugares» propiciados por el tránsito contractual y anónimo del itinerario? ¿Cuáles son las relaciones entre lugar, sociedad y cultura en el museo? ¿Es posible que los museos proporcionen beneficio a la sociedad?

En el museo, el individuo se transforma en un espectador sin que la naturaleza del espacio o el motivo de su visita le importen verdaderamente, como si su propia posición fuese el objetivo fundamental, una posición egocentrada, deificada, cuya propiocepción le permite una centralidad corporal de la experiencia desde la que construye su propio espectáculo. Susana Solís-Zara utiliza los términos «macroespectáculo» o «museomanía arquitectónica» para explicar la atractividad de los nuevos museos para el gran público y sitúa su punto de partida en 1977 con la creación del Centre Pompidou⁵¹.

El museo pretende ser un lugar donde los visitantes construyen su identidad, pero como hemos visto, el contexto contemporáneo convierte este objetivo en una verdadera prueba de obstáculos.

Anteriormente, afirmamos que el museo es un producto de consumo, pues bien, esta declaración sólo cobra sentido después de desplegar el prospecto y leer su modo de empleo: el cliente queda identificado a su entrada y a la salida en el museo. Durante el recorrido es más que autosuficiente, no precisa de nada ni de nadie, queda desprovisto de sus pertenencias, su equipaje se retiene en una taquilla o guardarropa numerado, y se dirige a la salida con la tarjeta de crédito en mano; el datafono de la tienda de regalos se encargará de indicarle cuándo y cómo deberá realizar la transacción: tarjeta mal introducida, retire su tarjeta; también le dará las gracias por comprar en el museo.

En el caso de los aeropuertos, estaciones de metro, autopistas y algunos otros espacios del anonimato, la palabra se pierde y el ideograma unifica: viajamos por la autopista, encontramos grandes carteles que nos indican ciudades de interés histórico-

artístico, es ahí donde nos autorizan subliminalmente a parar, a observar o a imaginar, el resto puede pasar desapercibido. Estas paradas en el camino configuran un nuevo mapa de flujos que prioriza, jerarquiza y distribuye a las masas en función de unos intereses homogeneizados. La problemática de esta distinción deriva de la discriminación de *los otros* lugares: porque mientras se concentran los esfuerzos en visitar un sitio, se está excluyendo la posibilidad de visitar otro. En el Museo del Louvre, por ejemplo, se dirige al público, a través de la señalética más invasiva, hacia la Mona Lisa, incluso indicando los minutos que le faltan para llegar a su estación de destino.

La direccionalidad de flujos es consecuencia del espectacular incremento de público en algunos museos (y autopistas), volvamos al ejemplo del Louvre, que en 2018 contó con más de diez millones de visitas, batiendo todos los récords conocidos hasta ahora⁵². En esta coyuntura no sólo se ha tenido que implementar la señalética, sino recurrir a otras soluciones tales como mencionar el tiempo que resta para llegar a las obras más veneradas, colocar carteles que te invitan a no tomar fotografías, apelando a que las imágenes de los cuadros las puedes encontrar gratis en Google, o incluso despachar tickets cronometrados⁵³ que faciliten la circulación y el flujo de entrada y salida de público. Otro ejemplo singular lo representa el museo y memorial Auschwitz-Birkenau, un caso especialmente sensible por el hecho de estar vinculado a uno de los mayores genocidios que ha tenido lugar en nuestro pasado más reciente. Este museo ha visto incrementado su número de visitantes en 2018 (2.5 millones, 50.000 más que el año anterior) a la par que sus problemáticas también se han disparado, en los últimos meses multitud de noticieros han dedicado sus titulares a sentenciar la falta de respeto, tolerancia y consciencia, y a entrar en el morbo, el escarnio y el exhibicionismo⁵⁴. La Dirección del museo, se ha visto obligada a reclamar respeto en su cuenta oficial de Twitter: «Cuando vayas a Auschwitz recuerda que estás en un lugar donde un millón de personas fueron asesinadas. Respeta su memoria. Hay mejores sitios para aprender a caminar sobre una viga que en un lugar que simboliza la deportación de cientos de miles de personas». Algunos autores han denominado «turismo del terror» esta tendencia de convertir el drama y la atrocidad humana en objeto de consumo (commodity)⁵⁵.

Volviendo a las tres lógicas del exceso: de información, imágenes e individualismo, es fundamental hablar de las tecnologías como un sistema-mundo excesivo, interconectado y habitado. Las categorías de espacio y tiempo se cuestionan frente a deslocalizaciones, casi ubicuidades, producidas a tiempo real: «las luces de los despachos de brokers y bolsas de Tokio o Londres están encendidas en medio de la noche cuando abre la bolsa de Nueva York y viceversa. Algunos minutos de tardanza pueden significar pérdidas millonarias...»⁵⁶. Marc Augé habla del fax, el correo electrónico, el transporte, los mercados, como un exceso de información (y de velocidad) que produce esta misma ubicuidad y que transforma al propio planeta como el punto de referencia en común, lo que nos lleva directamente a recordar el ya mencionado concepto de glocalización.

Paradójicamente, el exceso de individualismo reside en la ubicuidad: estar continuamente presente en no-lugares habitados en forma de pantallas, cables y señales wifi, nos desmaterializan en sistemas abstractos de información. Baudelaire contemplaba una ciudad moderna donde coexistían campanarios y chimeneas, pasado y presente, pero también es cierto que su ubicuidad era observada individualmente, él sólo en su buhardilla: «Las dos manos en el mentón, desde lo alto de mi buhardilla, veré el taller que canta y que charla, las chimeneas, los campanarios...»⁵⁷. Su mirada queda desplazada y vacía de contenido a un paisaje-objeto, tal y como sucedió con los viajes del sublime durante el Romanticismo: «en la soledad de los no-lugares puedo sentirme un instante liberado del peso de las relaciones»⁵⁸.

Pero la conquista de una ubicuidad pasiva oculta tras una máscara de individualismo, bien distinto al sentido baudelairiano conquistador y moderno, es seña de identidad de los nuevos modos de relacionalidad en línea que nos ofrecen las distintas plataformas sociales. En este juego de soledad-en-presencia, el museo encuentra un lugar privilegiado: ahora podemos recorrer los pasillos del Palacio de Versalles sin tener que sufrir los 8 millones de turistas que lo visitan cada año⁵⁹, observar el *Guernica* de Pablo Picasso con un zoom de 1000 aumentos⁶⁰ y retransmitir «en vivo» todo lo que estás viendo en cada momento con cientos de personas a través de Facebook, YouTube o Instagram.

Sin embargo, la experiencia en línea tampoco es una solución plausible, ya que durante el proceso intermediado (difundido) por los diversos canales digitales se trastoca la percepción de la imagen y, por ende, de la realidad: de la imagen-lugar a la imagen-no-lugar. Marc Augé expone algunas de las claves de esta problemática:

- Iguala acontecimientos: millones de muertos en Afganistán; nuevo fracaso del París Saint-Germain.
- Iguala personas: las figuras de la política, las estrellas del espectáculo, del deporte y de la televisión misma...Esta igualación no es inocente en la medida que dibuja los contornos de un nuevo Olimpo, cercano pero inaccesible como un espejismo del que reconocemos los héroes y los dioses sin realmente conocerlos.
- Hace incierta la distinción entre lo real y la ficción. Los acontecimientos están concebidos y escenificados para ser vistos en la televisión. Lo que veíamos de la guerra del Golfo tenía la apariencia de un video juego. El desembarco a Somalia se hizo a la hora anunciada, como cualquier otro espectáculo, delante de centenares de periodistas⁶¹.

Las reacciones nostálgicas ante las transformaciones del lugar en no-lugar no se hacen esperar, nos aventuramos a decir que añorar es una manifestación constante en ser humano. Si «todo tiempo pasado fue mejor», François-René Chateaubriand también lo concibió de este modo durante su itinerario de París a Jerusalén:

La muerte de las civilizaciones, la destrucción o la insipidez de los paisajes allí donde brillaban antes los vestigios decepcionantes de los monumentos hundidos. Una Grecia en ruinas ocupada por un invasor ignorante de sus antiguos esplendores, un viajero «de paso» que se convierte en imagen de la historia perdida y de la vida que pasa⁶².

El no-lugar está asociado al desencanto, a la desaparición de los mitos de origen, de fundación y a negar la búsqueda del presente en el pasado, y es con el hombre del Siglo de las Luces, con su uso de la razón y la individualidad, quien rompe con los «dioses, el terruño, la familia, y niega el presente en términos esotéricos»⁶³. Cabría ahora preguntarnos si la visita a un museo, y consecuentemente el papel de sus colecciones, estaría más cerca del decepcionante viaje de Chateaubriand o de la experiencia iniciática de Stendhal en Roma o Sade en Nápoles⁶⁴.

El eterno debate «original o copia» se torna en otro: experiencia directa o en línea⁶⁵. Muchos pensarán que la directa siempre es mejor, pero, cuando tras cuarenta minutos de cola, preguntas una, dos y hasta tres veces cómo llegar, tomas un ascensor, recorres tres pasillos, te abres camino entre filas y filas de personas, mientras el ruido y la frase «no photo» se pronuncia hasta la saciedad, en modo bucle, y consigues plantarte delante (a varios metros) del *Guernica*, eres consciente de que la experiencia estética está condenada a desmaterializarse. Pero estas prácticas no son más que el reflejo de la relación, cada vez más virtualizada, que mantenemos con lo real.

También el discurso expositivo es algo que tiene mucho que ver con los lugares. En una entrevista concedida al periódico ABC, el artista uruguayo Luis Camnitzer reflexiona acerca del presente y el futuro de los museos, declarando que en ellos se nos presenta el dilema de ser depósitos documentales de obras que alguien determinó que son buenas y que se le presentan al público como algo que admirar, además de la idea de que cuanto más gente circule por los museos más importante es la institución⁶⁶. Ciertamente estamos experimentando una realidad matemática, en la que todo se cuantifica: número de visitantes, número de exposiciones, número de obras de arte, etcétera. También es cierto que las obras de los museos son elegidas, filtradas y jerarquizadas por un canon que puede responder a valores estéticos, históricos, políticos o religiosos, y que se nos ha impuesto a través de la crítica, la museología y el mercado del arte, provocando necesariamente una homogeneización/identificación respecto a unos y una alterización respecto a los que quedaron fuera de esta clasificación. Alfred J. Barr realizó en 1936 su célebre diagrama del arte moderno, buscando una suerte de genealogía que pudiera dar cuenta del origen del arte abstracto, partiendo del postimpresionismo. El resultado fue un esquema de inclusión/exclusión que ha sentado las bases de lo que hoy conocemos por arte moderno: este es un ejemplo del sistema⁶⁷.

Para hacer frente a esta problemática, el profesor Christopher Whitehead propone una serie de preguntas: ¿quién está hablando en los museos? ¿a quién se diri-

gen? ¿qué formas de diálogo son posibles? ¿cuál es su misión? ¿cuál es su propósito social? ¿constituyen un foro, una zona de contacto, un mapa de culturas, un espejo de la sociedad, un agente político, educador, de debate?⁶⁸. En la actualidad, son muchos los museos que están cuestionando y repensando sus discursos: el departamento de arte griego y romano del Museo Metropolitano de Nueva York cambia su política de adquisiciones alegando a su compromiso ético ante los continuados expolios históricos; la cuestión de las máscaras africanas en multitud de museos europeos; el renovado discurso feminista en la Tate Britain o la instalación «pluriversal» que nos propone el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

Volvemos a la pregunta inicial: ¿es el museo un lugar de identidad, relacional e histórico? A esta cuestión Christopher Whitehead suma otras dos ¿las identificaciones en los museos son únicamente para los «nativos», no pudiéndose compartir con el resto de individuos? ¿o se transmiten y aprenden culturalmente, de modo que grupos étnicos no autóctonos puedan compartir y descubrir rasgos comunes? A la primera pregunta respondemos un no rotundo, ya que de esto resultaría un reforzamiento de la diferencia y de un discurso potencialmente racista. La clave está en la segunda pregunta: los museos no solo deben contener objetos que representen o identifiquen a la diversidad humana, sino que deberían convertirse en verdaderos campos de interacción. No se trata de universalizar una cultura común, sino de descubrir la diversidad, porque la cultura no se hereda, se construye.

Los posibles tránsitos del museo hacia este nuevo espacio resignificado como no-lugar no vienen determinados por agentes externos, sino que son los propios museos centros corresponsables de las dinámicas de turistificación y gentrificación de las ciudades.

You know what is interesting? I used to be so worried about not having a body, but now I truly love it. You know, I am growing in a way I could not if I had a physical form. I mean, I am not limited. I can be anywhere and everywhere simultaneously. I am not tethered to time and space in a way that I would be if I was stuck in a body that is inevitably gonna die». Samantha, Her⁶⁹.

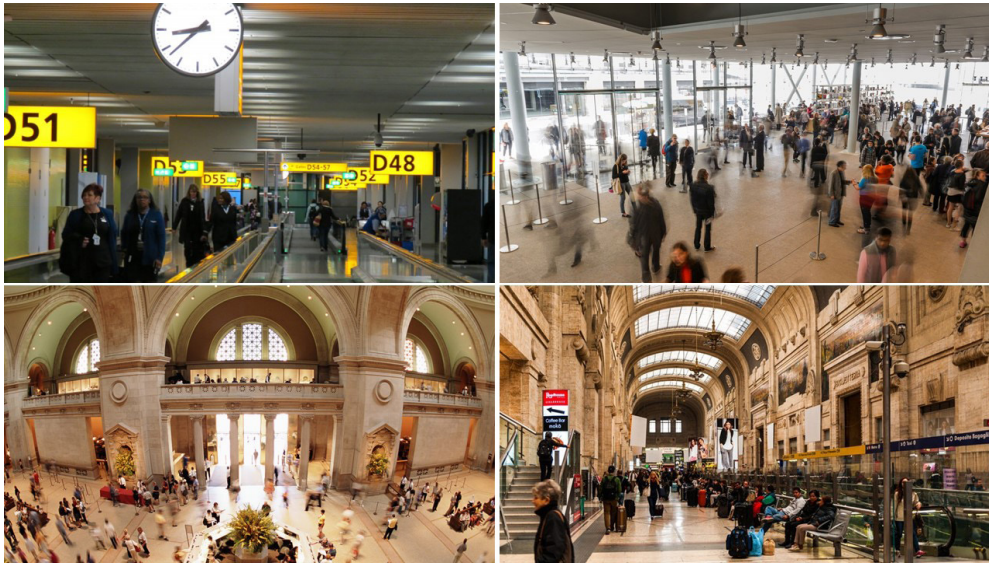


Fig. 1. Aeropuerto, estación de tren y museos

Bibliografía

- Arnaldo, Javier y Eva Fernández (Eds.) (2012). *El arte en su destierro global. Cultura contemporánea y desarraigo*, Círculo de Bellas Artes.
- Augé, Marc (1992). *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Gedisa,
- Barr, Alfred J. (1936). *Cubism and Abstract Art*. Nueva York, Museum of Modern Art
- Baudelaire, Charles (2011). *Las Flores del Mal*. Espasa Calpe.
- Becerril, Jorge (2016). «Compramorfofosis. Los espacios de consumo entendidos como no-lugares», *Economía Creativa*, (pp. 93-121).
- Chateaubriand, François-René (2012). *Itinerario de París a Jerusalén*, Madrid, Nabu Press.
- Córdova, Hildegardo (2008). «Los lugares y no lugares en geografía», *Espacio y Desarrollo*, 20 (pp. 5-17).
- Cruces, Francisco (2016). «Personal is Metropolitan: Narratives of Self and the Poetics of the Intimate Sphere», *Urbanities, Special Issue: Emerging Social Practices in Urban Space*, vol. 6, 1 (pp. 8-24).
- Fukuyama, Francis (2015). *¿El fin de la Historia? y otros ensayos*, Alianza.
- Giddens, Anthony (1991). *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*, Stanford University Press.

-
- Hernández Hernández, Francisca (1992). «Evolución del concepto de museo», *Revista General de Información y Documentación*, vol. 2, 1 (pp. 85-97).
- Herrero, Luis César [et al.] (2002), «Turismo cultural de museos: análisis y valoración», *Estudios Turísticos*, 153 (pp. 61-83).
- Jones, Robert P. y Michal Krzyzanowski (2011). «Identity, belonging and migration: beyond constructing others», en: Robert P. Jones [et al.] *Identity, Belonging and migration*, Liverpool, Liverpool University Press (pp. 38-53).
- Krauss, Rosalind (1990). «The cultural logic of the late capitalist museum», *October*, Vol. 54 (pp. 3-17).
- Melero, Ramón (2017). «Art soon Art possible. Políticas del vaivén entre museos, sohos y centros culturales en Málaga». *ARTS*, 3, s.p.
- Murolo, Norberto Leonardo (2015) , «Del mito del Narciso a la selfie. Una arqueología de los cuerpos codificados», *Palabra Clave*, vol. 18, 3 (pp. 676-700.)
- Ramírez, Eugenia (2011). *Etnicidad, identidad, interculturalidad: teorías, conceptos y procesos de la relacionalidad grupal humana*. Editorial Universitaria Ramón Areces.
- Rodrigo, Miguel (2009). «La identidad como patchwork», *I/C - Revista Científica de Información y Comunicación*, 6 (pp. 285-305).
- Russel Hochschild, Arlie (2013). *The outsourced self. What happens when we pay others to live our lives for us*. Picador Books.
- Sade, Marqués de (2009). *Viaje a Nápoles*, Alhena Literaria.
- Sánchez Hernández, Purificación (2008). *Researching and teaching specialized languages: new contexts, new challenges*. Universidad de Murcia, s.p.
- Sierra Salcedo, Iván Andrés (2016). «Museos e identidad: espacios en juego»,. En Carmen Rosa García Ruiz [et al.] *Deconstruir la alteridad desde la Didáctica de las Ciencias Sociales. Educar para una ciudadanía global*, Asociación Universitaria de Profesorado de Didáctica en las Ciencias Sociales, (pp. 391-398).
- Smith, Neil (2013). *La Nueva Frontera Urbana. Ciudad Revanchista y Gentrificación*,. Traficantes de Sueños.
- Solís-Zara, Susana (2016). *El museo vacío*, [tesis doctoral], Universidad de Sevilla.
- Sousa, Eduardo (2011). «La metrópoli prematura en la sobremodernidad líquida: una figura aceleradora de la producción de espacios dicotómicos», *Bitácora Urbano-Territorial*, vol. 19, 2 (pp. 39-50).
- Stendhal (2015). *Paseos por Roma*. Alianza.
- Valle Cordero, Alejandro Javier del (2011). «El centro y el efecto Guggenheim». *Arte y Sociedad. Revista de Investigación*, s.p.
- Vilar, Sergio (1997). *La nueva racionalidad, comprender la complejidad con métodos transcisciplinarios*. Editorial Kairós.
- VV. AA. (2003). «Museos on-line: nuevas prácticas en el mundo de la cultura», PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 46 (pp. 68-78).

-
- VV. AA. (2012). «Dossier. Las nuevas tecnologías revolucionan museos e instituciones culturales», *Télos: Cuadernos de comunicación e innovación*, 90, (pp. 55-107).
- Whitehead, Christopher [et al.] (2015). *Museums, Migration and Identity in Europe*, Londres y Routledge.
- Wolf, Eric (2014). *Europa y la gente sin historia*. Fondo de Cultura Económica.
- Zárate, Antonio (2018). *Fundamentos de Geografía Humana*. Editorial Universitaria Ramón Areces.
- Zukin, Shjaron (1996). *The Cultures of Cities*. Blackwell Publishers.

NOTAS

1. Aunque Juan Pérez es un personaje que existe en el prólogo de Augé, saca dinero del cajero automático, pasa por el duty-free del aeropuerto, etcétera, nos hemos tomado la libertad de imaginar otros datos de su itinerario, como el número de autopista, aparcamiento o puerta de embarque.
2. Sergio Vilar, *La nueva racionalidad, comprender la complejidad con métodos transdisciplinarios*. Barcelona, Editorial Kairós, 1997, p. 29.
3. Charles Baudelaire, *Las Flores del Mal*. Buenos Aires, Austral, 2011.
4. Hildegardo Córdova, «Los lugares y no lugares en geografía», *Espacio y Desarrollo* N° 20 (2008), p.6.
5. Hildegardo Córdova, «Los lugares y no lugares en geografía», op. cit., p.9.
6. Y sin entrar en un análisis histórico más profundo que pueda reforzar su simbolización.
7. Marc Augé, *Sobremodernidad. Del mundo de hoy al mundo del mañana* [en línea] <http://www.memoria.com.mx/129/auge.htm> [Consulta: noviembre 2017].
8. Eugenia Ramírez, *Etnicidad, identidad, interculturalidad: teorías, conceptos y procesos de la relacionalidad grupal humana*. Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces, 2011, p. 275.
9. Marc Augé, *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona, Editorial Gedisa, 1992.
10. Eric Wolf, *Europa y la gente sin historia*. México, Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 15.
11. Hildegardo Córdova, «Los lugares y no lugares en geografía», op. cit., p.6.
12. Marc Augé, *Los no lugares*, op. cit. p. 43.
13. Marc Augé, *Sobremodernidad. Del mundo de hoy al mundo del mañana* op. cit. s.p.
14. Justifico esta continua confusión de número con la siguiente cita: «En nosotros prima un sentimiento de unicidad, de coherencia, de congruencia, y la pluralidad evoca la escisión de nuestra personalidad o la pérdida de cohesión de nuestro grupo». Miguel Rodrigo, «La identidad como patchwork», *I/C - Revista Científica de Información y Comunicación*, 6 (2009), p. 292.
15. Hildegardo Córdova, por ejemplo, habla de la identidad aplicada a los lugares utilizando expresiones como «amor al terruño»; a su vez, cita a otros autores que apelan a su «gran valor

sentimental» y la comparación a la territorialidad propia del reino animal. Hildegardo Córdova, «Los lugares y no lugares en geografía», op. cit., p.6

16. Hildegardo Córdova, «Los lugares y no lugares en geografía», op. cit., p.6.

17. Eugenia Ramírez, Etnicidad, identidad, interculturalidad: teorías, conceptos y procesos de la relacionalidad grupal humana. op. cit. p. 268.

18. Antonio Zárate, Fundamentos de Geografía Humana, Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces, 2018, p. 310.

19. Miguel Rodrigo, «La identidad como patchwork», I/C - Revista Científica de Información y Comunicación, 6 (2009), pp. 285-305.

20. Eugenia Ramírez, Etnicidad, identidad, interculturalidad: teorías, conceptos y procesos de la relacionalidad grupal humana. op. cit. p.546.

21. Caemos en generalizaciones aun siendo conscientes de la enorme diversidad de perfiles de turistas.

22. Eugenia Ramírez, Etnicidad, identidad, interculturalidad: teorías, conceptos y procesos de la relacionalidad grupal humana. op. cit.

23. Hildegardo Córdova, «Los lugares y no lugares en geografía» op. cit. p.7.

24. Véase, por ejemplo: Neil Smith, La Nueva Frontera Urbana. Ciudad Revanchista Y Gentrificación, Madrid, Traficantes de Sueño, 2013.

25. La temporalidad inmediata se refiere a la contemporaneidad que se nos muestra continuamente obsoleta, más en el futuro que en el presente y nunca en el pasado.

26. Marc Augé, Sobremodernidad. Del mundo de hoy al mundo del mañana op. cit. s.p.

27. Francis Fukuyama, ¿El fin de la Historia? y otros ensayos, Madrid, Alianza Editoria, 2015.

28. Eric Wolf, Europa y la gente sin historia. México, Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 15.

29. Javier Arnaldo y Eva Fernández (Eds.) El arte en su destierro global. Cultura contemporánea y desarraigo, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2012, p. 12.

30. Marc Augé, Sobremodernidad. Del mundo de hoy al mundo del mañana op. cit. s.p.

31. Desde el interés por el medio ambiente de los museos de historia natural; el impulso colonizador y diferenciador de los antiguos museos etnográficos; el territorial e histórico del museo arqueológico y las geografías del museo de historia. VV. AA. Museums, Migration and Identity in Europe. Peoples, Places and Identities, Londres y Nueva York, Routledge, p. 8.

32. Hildegardo Córdova, «Los lugares y no lugares en geografía» op. cit. p.6.

33. Los monumentos se unifican legitimados por una teoría y práctica de la conservación, restauración, adaptación y sostenibilidad.

34. VV. AA. «Los anglicismos en el lenguaje del turismo: Procedimientos de formación de palabras». En: P. Sánchez Hernández (ed.) Researching and teaching specialized languages: new contexts, new challenges. Universidad de Murcia: 2008, s.p.

35. Alejandro Javier del Valle, «El centro y el efecto Guggenheim», Arte y Sociedad, 0 (2011).

36. Susana Solís-Zara, El museo vacío, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2017.

37. Ramón Melero, «Art soon Art possible. Políticas del vaivén entre museos, sohos y centros culturales en Málaga». ARTS, 3 (2017), s.p.

38. Texto pronunciado en una conferencia en la International Association of Museums of Modern Art, (Los Angeles) y publicada poco tiempo después en *The Mit Press*, October, Vol. 54 (Otoño, 1990), pp. 3-17.

39. Es un factor de confortabilidad identificarse en el idioma, véanse, por ejemplo, los múltiples ejemplos que nos brinda Eugenia Ramírez en su libro *Etnicidad, identidad, interculturalidad: teorías, conceptos y procesos de la relacionalidad grupal humana*. op. cit. Con respecto a la migración.

40. Marc Augé, *Sobremodernidad. Del mundo de hoy al mundo del mañana* op. cit. s.p.

41. Como hicimos al comienzo de este trabajo, nos permitimos añadir detalles ficticios en la historia de Juan Pérez.

42. Marc Augé, *Los no lugares. Espacios del anonimato*, op. cit., p.47.

43. Véanse, por ejemplo: Anthony Giddens, *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*, Stanford, CA, Stanford University Press, 1991; Francisco Cruces, «Personal is Metropolitan: Narratives of Self and the Poetics of the Intimate Sphere», *Urbanities, Special Issue: Emerging Social Practices in Urban Space*, Vol. 6, no. 1 (2016); o Arlie Russel Hochschild, *The outsourced self. What happens when we pay others to live our lives for us*. Nueva York, Picador Books, 2013.

44. Norberto Leonardo Murolo, «Del mito del Narciso a la selfie. Una arqueología de los cuerpos codificados», *Palabra Clave*, vol. 18, 3 (2015), pp. 676-700.

45. Sobre la multiplicidad de miradas y la autorrepresentación delante de una obra de arte en un museo, véase el vídeo «Mona Lisa Selfie»: <https://vimeo.com/240696384>.

46. "In the future, everyone will be world-famous for 15 minutes" (Andy Warhol, 1968).

47. Ticio Escobar, «El museo ante la ruina», En: Javier Arnaldo y Eva Fernández (Eds.) *El arte en su destierro global. Cultura contemporánea y desarraigo*, op. cit. p. 81.

48. Marc Augé, *Sobremodernidad. Del mundo de hoy al mundo del mañana* op. cit. s.p.

49. Sharon Zukin, *The Cultures of Cities*, Nueva Jersey, Blackwell Publishers, 1996.

50. Susana Solís-Zara, *El museo vacío*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2017, p. 18.

51. Susana Solís-Zara, *El museo vacío*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2017.

52. «Art's Most Popular: here are 2018's most visited shows and museums», *The Art Newspaper* [en línea]: <https://www.theartnewspaper.com/analysis/fashion-provides-winning-formula>

53. «Crowd control: Louvre to enforce timed tickets in run-up to Leonardo da Vinci blockbuster», *The Art Newspaper* [en línea]: <https://www.theartnewspaper.com/news/leonardo-da-vinci-exhibition-louvre>

54. «¿Por qué no deberíamos hacernos fotos como estas nunca más?» *Traveler*, 8 abril 2019; «Auschwitz a través de filtros de Instagram: la memoria del horror lucha por no caer en la frivolidad» *El Diario*, 28 marzo 2019; «Auschwitz se rebela contra el postreo de Instagram en el campo: «Respetad la memoria de las víctimas»», *El Español*, 22 marzo 2019.

55. Eugenia Ramírez en su libro *Etnicidad, identidad, interculturalidad: teorías, conceptos y procesos de la relacionalidad grupal humana*. op. cit. p. 444.

56. Eugenia Ramírez en su libro *Etnicidad, identidad, interculturalidad: teorías, conceptos y procesos de la relacionalidad grupal humana*. op. cit. p. 546.

57. Marc Augé, *Los no lugares*, op. cit. p. 43.

-
58. Marc Augé, *Sobremodernidad. Del mundo de hoy al mundo del mañana* op. cit.
59. 8 millones de visitantes es la cifra registrada para el año 2018, publicada por el periódico *Le Parisienne* en abril de 2019.
60. <https://guernica.museoreinasofia.es/gigapixel/>
61. Marc Augé, *Sobremodernidad. Del mundo de hoy al mundo del mañana* [en línea] <http://www.memoria.com.mx/129/auge.htm> [Consulta: noviembre 2017].
62. François-René Chateaubriand, *Itinerario de París a Jerusalén*, Madrid, Nabu Press, 2012, p. 312.
63. Marc Augé, *Sobremodernidad. Del mundo de hoy al mundo del mañana* [en línea] <http://www.memoria.com.mx/129/auge.htm> [Consulta: noviembre 2017].
64. Stendhal, *Paseos por Roma*, Madrid, Alianza Editorial, 2015; Marqués de Sade, *Viaje a Nápoles*, Barcelona, Alhena Literaria, 2009.
65. Sobre las prácticas digitales en los museos, véase, por ejemplo: VV. AA. «Museos on-line: nuevas prácticas en el mundo de la cultura», PH: *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 46 (2003), pp. 68-78.
66. «Luis Camnitzer: «El arte es un instrumento para mejorar la sociedad»». *ABC Cultural*, 2 febrero 2017, [en línea] https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-arte-instrumento-para-mejorar-sociedad-201702020153_noticia.html
67. Alfred J. Barr, *Cubism and Abstract Art*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1936.
68. Christopher Whitehead [et al.], *Museums, Migration and Identity in Europe*. Londres y Nueva York, Routledge, 2015.p.5.
69. Cita extraída de la película «Her» dirigida por Spike Jonze y estrenada en el año 2013.

Fotografía y antropología visual: conversación con Stanley Brandes

Photography and visual anthropology: a conversation with Stanley Brandes

José Muñoz Jiménez

Universidad de Málaga

Stanley Brandes nació en 1942 en la ciudad de Nueva York. Su expediente académico durante sus estudios fue brillante, se graduó en Historia por la Universidad de Chicago y posteriormente se doctoró en la Universidad de California, Berkeley. Su tesis doctoral le llevó a realizar el trabajo de campo en el pueblo de Becedas, en la provincia de Ávila (España), y se publicó con el título: *Migration, Kinship and Community. Tradition and transition in a Spanish Village* (1975).

Además de haber vivido durante largos periodos con su familia en España, lleva más de cincuenta años viajando asiduamente a nuestro país. Esto le ha dado un profundo conocimiento de nuestra cultura y nuestras tradiciones. Fruto de su trabajo y relación con España fue nombrado en el año 2015, *Doctor Honoris Causa* por la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). Al igual que en España, también ha desarrollado investigaciones y un importante trabajo de campo en México y Estados Unidos. Le interesa por igual la diversidad regional, étnica, de clases y de género, todo ello tanto en entornos urbanos como rurales.

Su interés y aproximación a la antropología visual fue tardía, como el mismo reconoce, especialmente sobre la fotografía. Ello no le ha restado, sin embargo, una gran agudeza para valorar la utilización de la fotografía en investigaciones y comunicaciones antropológicas, y una exhaustiva profundidad en las revelaciones que aporta sobre la obra de algunos fotógrafos documentales, presentando un instrumento analítico y coherente del uso de la fotografía, así como un análisis sobre la instrumentalización comunicativa de la fotografía antropológica. Ello nos lleva a considerar por un lado el uso del documento fotográfico en función de su producción material, y por otro lado una aproximación honesta a la obra de diferentes fotógrafos y fotógrafas.

Ha publicado los siguientes libros: *Migration, Kinship and Community. Tradition and transition in a Spanish Village* (1975) [en español: *Migración, parentesco y comunidad: tradición y cambio social en un pueblo castellano* (2017)]; *Metaphors of Masculinity: Sex and Status in Andalusian Folklore* (1980) [en español con el título, *Metáforas de la masculinidad: sexo y estatus en el folklore andaluz* (1991)]; *Symbol as Sense: New Approaches to the Analysis of Meaning* (1980); *Forty: The Age and the Symbol* (1985); *Power and Persuasion: Fiestas and Social Control in Rural Mexico* (1988); *Staying Sober in Mexico City* (2002) [en español con el título: *Estar sobrio en la ciudad de Mexico* (2004)]; y *Skulls to the Living, Bread to the Dead: The Day of the Dead in Mexico and Beyond* (2006).

Ha publicado también más de 150 artículos y capítulos de libro en las principales revistas y editoriales de Estados Unidos y España. Cabría destacar los siguientes: «Social structure and interpersonal relations in navanogal (Spain)» (1973); «The structural and demographic implications of nicknames in navanogal, Spain» (1975); «Parodia y sociedad: una interpretación del drama folk andaluz» (1978); «Dance as metaphor: a case from tzintzuntan, Mexico» (1979); «Gender distinctions in Monteros mortuary ritual» (1981); «Cargos versus cost-sharing in Mesoamerican fiestas, with special reference to tzintzuntan» (1981); «Animal metaphors and social control in tzintzuntzan» (1984); «Nombres que enganyen: cinc problemes en la interpretacio de dades censals en l'Espanya rural» (1984); «Sex roles and anthropological research in rural Andalucía» (1987); «Sobre los conceptos de honor y vergüenza» (1988); «La comida ceremonial en



Stanley Brandes, Berkeley (CA). Fotografía José Muñoz Jiménez, 2022.

Tzintzuntzan» (1988); «España como “objeto” de estudio: reflexiones sobre el destino del antropólogo norteamericano en España» (1991); «Maize as a culinary mystery» (1992); «Estudio antropológico das fronteiras: Problemas e perspectivas» (1994); «Iconography in Mexico’s Day of the Dead: Origins and Meaning» (1998); «El Día de Muertos, el Halloween, y la búsqueda de una identidad nacional mexicana» (2000); «The Cremated Catholic: The ends of a Deceased Guatemalan» (2001); «Trophiles and trophobes: The Politics of Bulls and Bullfighting in Contemporary Spain» (2009); «El nacimiento de la antropología Social en España» (2011).

Sobre temática fotográfica destacaríamos: «La fotografía etnográfica como medio de comunicación» (1996); «Photographic Imagery in the ethnography of Spain» (1997); «Fotoperiodismo y etnografía: el caso de W. Eugene Smith y su proyecto sobre Deleitosa» (1998); «Retratos en acción: La España de Cristina García Rodero» (2005); «Interpretar sin palabras: entrevista con Cristina García Rodero» (2005); «Graciela Iturbide as Anthropological Photographer» (2008).

La totalidad de la presente entrevista fue realizada en español el domingo 19 de diciembre del año 2021, en casa de Stanley Brandes en la ciudad de Berkeley, California.

José Muñoz: ¿Podrías explicar el motivo de tu paso de investigar pequeñas comunidades, de España y México, a la antropología audiovisual? ¿Cómo se produce ese paso?

Stanley Brandes: Nunca me lo había planteado. Estoy pensando cuando fue mi primer texto...

JM: Tu primer texto sobre fotografía, creo recordar que es del año 1996.

SB: Sí, en esa fecha fue cuando me interesé por la fotografía. Coincidieron dos intereses, uno profesional y otro personal, como un hobby. Esto pasó precisamente en Sevilla, en Triana, donde estuve viviendo e hice amistad con un fotógrafo profesional que tenía un comercio de cámaras, revelaba fotografías y hacía todo lo que tiene que ver con su oficio de fotógrafo, él me estimuló para seguir mejorando mis fotos, aprendí mucha fotografía a través de él. También coincidió con un creciente interés de la antropología por lo audiovisual. Aprovechando mi poco conocimiento, empecé a investigar y publicar en este campo, como antropólogo se me ocurrieron varias ideas... Aunque nunca hice del audiovisual algo sistemático, avanzaba proyecto por proyecto, todos pequeños, nada planificados. Al principio tenía que ver con comunidades pequeñas, introduje el análisis de la fotografía de los estudios hechos por antropólogos de pequeñas comunidades.

El interés era ver cómo se manipulaba la publicación de fotografías en libros de antropología para reforzar sus orientaciones ideológicas, o digamos, líneas políticas. La idea originaria que tuve fue: como las editoriales no nos permitían publicar todas las fotografías que queríamos, teníamos que seleccionar, y la selección según mi parecer se hacía en función de la ideología, no solamente para ilustrar lo que se ponía

en el texto, sino para dar otra idea, un recurso o fuente de información que reforzaba la idea del texto. Eso no era ilustrar, sino que era algo más amplio. El primer estudio de una comunidad que se hizo en Europa, como estudio antropológico, y hecho por observación participante, fue *The People of the Sierra*. Julian Pitt-Rivers, británico que estudio en Oxford, trabajó en su tesis sobre Grazales, y fue novedosa porque nadie había hecho un estudio de este tipo en un ambiente occidental, siempre se habían hecho estudios de tribus, o de sitios muy lejanos, no occidentales, de gente que hablaban idiomas no occidentales, y la mayoría de las veces trabajaron sobre lenguas no escritas. Llegó Pitt-Rivers a Grazales y realizó un estudio brillante, en mi opinión, de hecho fue ese estudio el que me estimuló para entrar en la antropología social, fue por este libro.

Él tenía que enfrentarse en su carrera contra la idea de que una comunidad occidental no era válida para un estudio antropológico, y las fotografías seleccionadas para este libro, que él en colaboración con la editorial decidieron publicar, fueron un total de nueve fotografías, que reforzaron la idea de una comunidad muy primitiva, muy rústica, sin avances tecnológicos, sin nada moderno, y con mucha religión y supersticiones, y con una técnica agrícola muy elemental. Recuerdo algunos ejemplos. La primera fotografía es del pueblo entero, sin señales de cables ni de camiones, simplemente el pueblo con sus límites geográficos, muy claramente delimitados. Hay dos fotografías de dos fuentes antiguas en Grazales, una en la plaza de arriba y otra en la plaza del pueblo que hay abajo. Al ver esas fotografías uno pensaría que está en el paleolítico o algo parecido, pues no hay ninguna explicación, ni se hace mención a las fuentes en el texto. Pero ahí están las dos fotografías, dos de nueve fotografías, y esas fuentes son muy tradicionales, hechas a mano, artesanales y no industriales. Sin más explicaciones que simplemente la fuente de arriba y la fuente de abajo, así se titulan. Luego hay una fotografía de un hombre recogiendo *esparto*. La palabra *esparto* no aparece tampoco en el libro. En el mundo de los angloparlantes además nadie sabe lo que es el *esparto*. En la fotografía aparecen uno o dos hombres con un burro, no recuerdo bien, y están recogiendo *esparto* para montar sobre el burro, y quien sabe que será esto del *esparto*, resulta muy misterioso. Hay también una fotografía de una mujer sabia, que tampoco sale en su texto. Una gitana. Una procesión. De esto tratan la mayoría de las nueve fotografías, y todo recuerda la idea de un tiempo arcaico.

El trabajo fue hecho en los años de Franco, a principios de los años cincuenta. De todas maneras, había muchas cosas en este pueblo que se podían mostrar en fotografía, que ilustran además cosas que él menciona en el texto, y que describe, y que analiza. Cosas tales como la electricidad, ya la había en este pueblo... Hay otra foto de toros, en Grazales los toros corren por la calle. Los vecinos tienen que correr también para evitarlos. En esta foto se ven cables de electricidad, pero el impacto en la fotografía era realmente por los toros. Hasta ahora tenemos los siguientes temas: toros, procesiones, gitanos, sabias..., también en inglés está escrito «una sabia

recitando una oración». La palabra oración, como sabes mejor que yo, en inglés quiere decir un rezo, que está rezando. En el libro está escrita la palabra «oración» en español, y no significa lo mismo una oración aquí. Una oración en inglés es un discurso, una charla, una conferencia, puede ser, pero es un poco ambiguo. Entonces qué tenemos: tenemos evidencia en estas nueve fotografías de religión, de bestialidad con los toros, de superstición con la sabia, de gente exótica como la gitana, de falta de avances industriales, de una agricultura muy rústica, elemental, sin maquinaria alguna, etc. Todo esto formaba una historia fotográfica que apoyaba la idea de la validez de este pueblo para investigarlo desde la antropología social. Porque a pesar de estar ubicado el pueblo en un lugar occidental donde la gente habla una lengua occidental, a pesar de esto, el pueblo era equivalente al nivel de evolución de las culturas como un pueblo de Micronesia, o de Melanesia o del África Negra... Con esta idea, de como las fotos apoyan la ideología del autor, seguí estudiando y analizando fotografías que se realizaron en otros estudios de comunidad en España, solo en España. Las fotografías de Isidoro Moreno Navarro, sobre su pueblo andaluz y mostrando las clases sociales. Creo que las fotos sobre las élites del pueblo las hizo a las casas de los señoritos (no hay fotos de personas en su obra). Las fotos de las casas de diferentes clases sociales varían en tamaño, según sus riquezas. Bueno, cosas así, trabajé con esta idea sobre las fotos publicadas en estudios etnográficos de pequeñas comunidades de España.

JM: Sí, ese primer texto se tituló: *La fotografía etnográfica como medio de comunicación*. A mí personalmente me pareció un trabajo muy interesante, muy fresco también, porque uno de los problemas que existe en la antropología audiovisual es precisamente el de definir qué es la antropología visual. Y me parecía muy interesante como invertías el proceso de su definición, realizando una lectura de la producción fotográfica y del uso que se ha hecho de la fotografía en la antropología. Al final, de alguna manera, ¿a qué conclusiones llegaste sobre el ser de la antropología visual?

SB: Ninguna, no he llegado a ninguna conclusión, en mis estudios formales antes de ser profesor, nunca estudié ni fotografía, ni antropología audiovisual. De hecho, en Estados Unidos..., en España se dice Antropología Audiovisual, mientras que en inglés decimos *Visual Anthropology*, y lo audio es otro campo, aunque mucha gente estudia los dos campos. Francamente no tengo, por haber entrado en este campo tan tarde y de una forma tan casual, sin meta alguna más allá de los estudios concretos que he hecho, una visión general de la disciplina. He ido a lo mío, proyecto por proyecto. Pero yo diría que en general el campo abarca estudios de los usos y abusos de la fotografía en las ciencias humanas. En general es esto, como se puede abusar, como se pueden justificar datos, o información, a través de la foto, o como puedes apoyar un estudio etnográfico, o de otro tipo, con las fotografías. Como éstas ayudan a comprender o bloquean el conocimiento de algún fenómeno.

JM: En esas manipulaciones del discurso fotográfico que hablas, y en referencia a los retratos que se publican habitualmente en las monografías a las que hacías referencia, con el pie de foto se reducen las dimensiones del retratado, condicionando la lectura de las fotografías.

SB: Sí, los pies de foto son muy importantes, tal y como estaba explicando, en las fotos de Pitt-Rivers, los pies de fotos son totalmente influyentes, pues ellos dirigen el ojo del lector hacia los elementos de la foto y explican cosas que no se encuentran en la foto, o interpretan la foto por el lector, de tal manera que apoya lo que está puesto en el texto. Sí, los pies de fotos son esenciales. Un caso similar, en la misma época en que Pitt-Rivers estaba estudiando Grazalema, en el año 1950, es el de Eugene Smith. Estaba haciendo un estudio en Deleitosa (un pueblo de Cáceres), y los pies de fotos que él tiene en su ensayo, incluso el título de su ensayo fotográfico, que se publicó en *Life Magazine*, curiosamente dan la misma sensación que las fotos de Pitt-Rivers y sus pies de fotos. Muchos temas se incluyen, sobre religión, sobre la pobreza de la gente, que se ven en las fotografías y que Pitt-Rivers no trató en su estudio. Smith habla de la mala salud de la gente, de la religión... Los pies de fotografía que elige hay que interpretarlos, puesto que estaban publicadas en *Life Magazine*, para el público norteamericano, hay que comprender la lectura que hicieron los norteamericanos de España. El trabajo fue sobre «El pueblo español vive en la pobreza». Algo muy dirigido a dar una sensación de gente que no disfruta de nada de lo moderno. Hay una fotografía de un niño que está recogiendo caca de la calle, como de 8 ó 9 años. En Estados Unidos, ¿qué pensaría la gente de los años 50 cuando veían esto? Habla de cosas así, habla de tifus, de otras enfermedades, de médicos, hay fotos de parcelas, sí, me acuerdo bien, y unas gentes que en el título dicen que están en discusión, están enfadados, pero si ves la hoja de contactos de donde viene esta fotografía, ves que no están en disputa, sino que están riéndose, la cara cuando uno se ríe puede ser lo mismo que cuando está uno enfadado con otra persona. Y hay que recurrir al título para distinguir una cosa de la otra.

JM: Eugene Smith es un buen ejemplo sobre la intencionalidad del fotógrafo en un trabajo fotográfico, y de hecho escribió, según cuentas, que su intención era influir en la política estadounidense con respecto a España. ¿El trabajo resultante fue producto de su metodología de trabajo, o al contrario crees que era totalmente consciente de su enfoque, llegando a exagerar su trabajo?

SB: ¿Exagerar su trabajo? Mira, él sabía lo que quería hacer, él tenía una meta, fue a Deleitosa con un objetivo que era dar una mala imagen del régimen franquista a los norteamericanos para evitar que el Congreso Norteamericano aprobara un préstamo de 50 millones de dólares al gobierno español. Pero su objetivo no tuvo éxito. Su estudio, a pesar de todos los horrores que mostraba, fue muy apreciado por la gente, daba la idea de una comunidad sencilla, con una ausencia y falta de avances tecnológicos e industriales frente a los que teníamos en los Estados Unidos en esos

años. Pero a pesar de ello, mostraba una vida más humana de lo que la gente estaba experimentando aquí. Por tanto, su objetivo fue un fracaso, no sirvió para hacer lo que él quería, y el Congreso de Estados Unidos aprobó el préstamo al régimen franquista. Sin embargo, fue un éxito en lo fotográfico, porque este estudio de Deleitosa fue durante muchos años el ejemplo ideal de lo que es un ensayo fotográfico, e incluso mucha gente que no hacía este tipo de trabajos, por ejemplo, Ansel Adams, le escribió a Smith diciéndole que ese trabajo le producía orgullo de ser fotógrafo. Los grandes fotógrafos de la época, todos, apreciaron este estudio. Smith se dio cuenta de que se equivocó al publicar algunas fotografías, porque su estudio dio una sensación romántica a la gente. El mayor ejemplo fue la foto de la hilandera, que es una foto magnífica, y perfecta, de hecho, yo tenía una tarjeta postal de esa foto cuando estudiaba en el instituto, no sabiendo en esa época nada de antropología ni de fotografía, ni de nada, era una tarjeta postal que tenía sobre la pared de mi dormitorio, porque me gustaba. Yo tendría 15 o 16 años, era y es una foto preciosa, pero no, la idea de Smith, aunque no lo escribe, era montar esto para demostrar que las técnicas de producción eran muy antiguas en Deleitosa. Cuando Lorenza Curiel, la mujer que está identificada como la hilandera vio esa fotografía publicada, en la edición que llegó a España de *Life Magazine*, se quedó horrorizada, preguntándose, ¿pero qué es esto?, parece alguien de la edad media. Para ella fue un insulto, no le gustó, mientras que un chico de 15 años como yo la admiraba a ella y a la fotografía. Así que una foto puede dar diferentes interpretaciones y sensaciones emocionales a la gente, es muy difícil que dos personas vean una foto exactamente igual, pero con el título se ayuda a definir la interpretación de la foto. Sin título no hay manera, cada uno tiene su historia sobre lo que está pasando y qué significa.

JM: El contexto también puede ayudar en esa lectura...

SB: Completamente, sí, sí. Según decía Eugene Smith, su metodología era muy exhaustiva, su trabajo fotográfico se podría confundir casi con un trabajo etnográfico. Escribió mucho sobre todas sus experiencias, e hizo una serie de preguntas a la gente de Deleitosa buscando respuestas. Hizo encuestas a través de su ayudante, Nina Peinado. Nina era una joven de ascendencia española, que vivía en París y regresó a España para ayudar a Smith. Ella hablaba español mientras que Smith no podía hablarlo, siendo esencial para que hiciera este trabajo. Existe un impresionante archivo sobre Eugene Smith en el Centro Creativo de la Fotografía en Tucson, en la Universidad de Arizona. Allí tienen todo de Smith, sus libretas, todas las encuestas, las respuestas, todos los negativos, no solo de este ensayo, sino de otros ensayos, en realidad de toda su obra, lo que hizo en Pittsburgh, en Japón, con el médico del Sur de Estados Unidos, con el médico de Colorado, o con la enfermera del Norte de Carolina, es muy completo, pero sobre todo el estudio de Deleitosa es exhaustivo, y lo hizo en treinta días, en un mes nada más. Luego tuvo que irse del pueblo huyendo, sin despedirse de nadie. Años después, los del pueblo, bueno, la familia de los Curiel,

que habían trabajado íntimamente con él, tuvieron que irse. Jesús de Miguel y yo hemos colaborado en este estudio, creemos que ellos tuvieron que huir del pueblo porque trabajaron con los americanos que huyeron sin decir nada y publicaron un reportaje nada positivo sobre el pueblo, y que en sus opiniones, no era representativo de lo que sucedía allí. Los dos creemos que los Curiel huyeron de allí, y no hay huellas de ellos, nadie en el pueblo tiene información sobre ellos, desaparecieron. Los Curiel, porque la primera gran foto del ensayo es de ella con unos niños que están preparándose para una ceremonia de confirmación, creo, bautizo o confirmación, no recuerdo, ¿tú sabes?, ¿la recuerdas?

JM: ¿Te referes a la fotografía de la niña de la primera comunión?

SB: Sí, es una foto de las grandes, Smith empieza con esta fotografía el ensayo y termina con el duelo de Juan, no recuerdo su apellido. Pero en esta foto, por ejemplo, celebraban la ceremonia de la primera comunión, están muy mal vestidos, ropa sucia, los niños descalzos, cosas que para la propia gente de allí habría sido impensable, y muy poco afortunado en la imagen que da Smith de este pueblo. Pero a pesar de esto realizó un gran trabajo en pocos días. Sacó unas dos mil fotografías, creo, que no era habitual en la fotográfica de aquella época. Pero cuando le conté esto a Cristina García Rodero me dijo que eso no era nada, dos mil fotos en un mes no es nada. Ella vino para una estancia de siete días y se fue con veinticinco mil fotografías o algo así, sin exagerar.

JM: En el artículo sobre Smith, *Fotoperiodismo y etnografía: el caso de W. Eugene Smith y su proyecto sobre Deleitosa*, dices que ese trabajo es tanto un reflejo de la España de esa época, o mejor aún, del pueblo de Deleitosa, como un espejo del propio Eugene Smith. ¿Podemos ver también al fotógrafo en las fotografías que toma y en su selección de fotografías?

SB: Bueno, es que él no sacó la pura realidad de lo que vio, él manipuló las fotos. Por ejemplo, hay una pequeña foto del pueblo, una panorámica. En la composición, cuando él miró por el visor, vio un hueco en la calle, y mandó a su ayudante a ponerse allí en ese hueco porque quería que se viera a una persona justo allí. Es un ejemplo. Otro ejemplo es la de la famosa foto de los tres guardias civiles. Él los puso contra una pared para fotografiarlos, y estaban sufriendo el sol fuerte de frente, que les daba de cara, y protestaron y preguntaron, ¿por qué no podían ir a la sombra?, y Smith les dijo que se quedaran allí, que eso les hacía parecer fuertes. Y se quedaron ahí los pobres. Bueno, estos son dos ejemplos que recuerdo de manipulación en el ensayo.

JM: Has dicho que los antropólogos y los sociólogos apenas han aprovechado intelectualmente las posibilidades de la antropología visual. En tu consideración, ¿cómo se podrían aprovechar mejor las posibilidades que da la fotografía?

SB: Bueno, en primer lugar, utilizar la fotografía para recopilar información sistemáticamente, pero esto se hace más desde los años noventa, yo creo que hemos evolucionado en este sentido, y el campo de este estudio audiovisual ha crecido muchísimo. Hay manuales que antes no había. Históricamente sería interesante explorar fotos antiguas sacadas por antropólogos. Están disponibles en algunos archivos, no sé, es posible que históricamente se pueda sacar mucha información etnográfica y etnológica a través de las fotos antiguas. Pero es genial, realmente quizás no tenía que haberlo dicho, no, no sé, porque la idea de dar a los sujetos de estudio, a estas personas, cámaras para que ellos sacaran fotos de su propia gente, y luego hacer una comparación con las fotos que los otros sacan de ellos esto se ha hecho mucho por John Collier, que trabajaba aquí en San Francisco. Malcolm Collier, su hijo, es una de las figuras más importantes en la actualidad de la antropología audiovisual. Tiene un manual junto a su padre, sobre cómo se puede sacar más provecho, también se ha avanzado muchísimo a través del vídeo. El vídeo es casi más importante y usual que la fotografía en la antropología. Hay asignaturas en todos los departamentos de antropología de Estados Unidos, de vídeos antropológicos que se han hecho, y que son geniales. Algunos muestran el papel del fotógrafo y como la presencia del fotógrafo influye en la sociedad y en lo que está fotografiando. Otra cosa se me ocurrió, sobre la interpretación, y es que hay que tener siempre una visión crítica de lo que se publica fotográficamente. He trabajado sobre algunas fotografías que no siendo antropólogos tienen interés por el fenómeno antropológico y la vida cotidiana.

JM: Hablas de Cristina García Rodero y de Graciela Iturbide

SB: Sí, exacto.

JM: De hecho, te quería preguntar sobre las dos, de cómo se produce ese acercamiento a la fotografía antropológica.

SB: En *España Oculta*, el primer libro y más conocido de Cristina García Rodero, hay un prefacio hecho por Julio Caro Baroja, quizás entonces el antropólogo más conocido de España. Simplemente, tener un prefacio escrito por él indica la importancia antropológica de esta obra. Aun así, estoy convencido de que Cristina García Rodero viniendo de Bellas Artes no pensaría en el impacto antropológico de su obra. Sin embargo, Caro Baroja en el prefacio dice, que ella tenía un trabajo antropológico, en varios sentidos. En el primer sentido, cito: «Ella tiene que ir a sitios a veces lejanos y no fácilmente asequibles, esperar horas y horas, luchar contra inclemencias del tiempo, oscuridades y contrariedades de otras muchas clases. No cesa sin embargo»¹. El define exactamente el problema y las ventajas de publicar fotos en una etnografía. Cito:

Acaso algunos españoles de los que examinen esta colección encontrarán, con toda seguridad, que refleja vidas, sociedades que le son desconocidas en absoluto.

Algunos pueden incluso llegar a la conclusión de que se trata de una visión forzada de la realidad. Se puede aceptar, sí, que es una visión seleccionada. ¿Pero cuál no lo es? Más limitada y lejana a la mayoría de la existencia de los grandes banqueros y de las mujeres emancipadas de clases adineradas... y, sin embargo, ocupan de continuo las páginas de revistas popularísimas. Hay muchas clases de españoles, y a Cristina García Rodero le interesa una. Tiene perfecto derecho a ello y somos también algunos más a los que nos ocurre lo mismo. Utilizando una expresión ya antigua alguien podría decir que la visión de Cristina es la de la España Negra².

Caro Baroja apoya la idea de la importancia de la obra de Cristina por demostrar algo desconocido al mundo, a nosotros, y a los españoles, y a la vez la crítica por no dar una visión muy diversa, ampliada, acogiendo diversas interpretaciones. Es una interpretación, él dice negra, pero yo no veo esto. Es surrealista en muchos aspectos, es la mejor obra de ella, en mi opinión increíblemente buena, es fundamental, fantástica... Caro Baroja al final aprecia su obra: «En suma, con las fotos de Cristina García Rodero podría ilustrarse (o mejor fundamentarse) todo un largo curso de Folklore español»³.

JM: Bueno, conoces bien la obra de Cristina García Rodero, escribiste en el año 2005 un artículo sobre ella que se tituló *Retratos en acción. La España de Cristina García Rodero*. Me parece interesante contrastar, salvando la distancia temporal que hay entre la forma de trabajar de los dos, la España que muestra Eugene Smith y la España que muestra Cristina García Rodero. Se podría considerar que de alguna manera son también confrontaciones entre la mirada *etic* y la mirada *emic*, es decir, la mirada del que viene de fuera y que conoce esa realidad en base a estereotipos, frente a la mirada del dentro, que conoce esa realidad de forma más profunda al estar dentro de la cultura. ¿Cómo ves esa confrontación entre las miradas *etic* y *emic* en la construcción de la obra de Cristina García Rodero?

SB: Bueno, si yo viera las fotos de *España Oculta*, sin saber nada de ella, ni del autor de esas fotos, pensaría que es una mirada desde fuera, no desde dentro. Sin embargo, es *emic*, es una mirada de una española sobre su propio pueblo. Entonces, ¿cuál es el conflicto?, no creo que siempre haya conflicto, es imposible ni en texto ni en fotografía dar una visión completa de un pueblo, siempre hay límites a esa visión. Cuando he estudiado fotografías de españoles, de antropólogos españoles, en sus textos, frente a norteamericanos, ingleses, y franceses, no veo mucha diferencia. El conflicto estaría en la interpretación de las fotografías, pero no en la selección de las fotos. Si yo publicara como norteamericano, muchas de las fotografías de Cristina, me dirían que estoy tratando de dar una mala imagen de España, pero cuando lo hace Cristina García Rodero es muy admirada. En cierta manera, los de fuera, tienen que tener más cuidado en lo que publican que los oriundos de un país.

JM: Ese conflicto se ha dado con anterioridad, uno de los más famosos es el que se produjo cuando Robert Frank intentó publicar por primera vez el trabajo de *Los Americanos*, de hecho, la primera edición la publicó Robert Delpire en Francia, porque en Estados Unidos acusaban a Frank de antiamericano.

SB: No lo sabía.

JM: Él era suizo, y llegó a Estados Unidos teniendo más de veinte años.

SB: Claro, sí, es un buen ejemplo, pero Robert Frank tampoco era antropólogo, estamos en otra dimensión del problema. Pero es un caso interesante.

JM: Lo comentaba por el caso de Cristina García Rodero.

SB: Sí, es parecido a lo que decías, pero sin embargo ella no tuvo problemas por publicar ese trabajo, de hecho, no quería parar de hacer fotografías y sus amistades le decían que ya estaba bien, que dejara de sacar fotos. Cristina es genial, totalmente genial, es la más grande.

JM: Existe una aparente contradicción de la que se habla a veces. La contraposición fotográfica entre la estética y la comunicación. Sin embargo, yo no creo que exista esta ambivalencia, creo que en estas fotografías hay una búsqueda más allá de la estética, aunque la propia estética esté también por encima de otros valores.

SB: Para los antropólogos dices, o ¿para quién?

JM: Para antropólogos, y para Cristina. Es decir, si estas fotografías de Cristina las hiciera un antropólogo, ¿serían bien aceptadas?, ¿o se pensaría más bien en una búsqueda estética?

SB: Bueno, esto depende del contexto, dependería de los pies de foto, de los títulos, debería evidenciarse la importancia que les da el fotógrafo o el antropólogo. Las fotografías de Cristina García Rodero, por ejemplo, no tienen títulos, al final del libro se enumeran los lugares donde fueron sacadas las fotografías, por tanto, los lugares no son lo más importante. La importancia de estas fotografías está en ellas mismas, no en los lugares, no en las ceremonias. Está en la estética de las fotos. Mientras que si comparas esto con, por ejemplo, las fotografías de José Ortiz Echagüe, cada fotografía está titulada con el lugar donde se hizo. Para Ortiz Echagüe lo importante era mostrar provincia por provincia, comarca por comarca, características de la gente, sobre todo la indumentaria, en función del lugar. Es una aproximación muy diferente a lo que hace Cristina. La aproximación de Ortiz Echagüe rompe con cualquier idea de clase social. Lo importante es el lugar, es una visión vertical de la sociedad, no horizontal, no divides a las personas horizontalmente en diferentes clases sociales, sino que todos, ricos y pobres, pertenecen al mismo lugar y comparten una cultura. Aun así, ninguno de los dos, ni Ortiz Echagüe ni Cristina García Rodero, son antropólogos.

JM: Entonces, ¿dices que las categorías en Ortiz Echagüe no se presentan desde dentro de la propia cultura, al privilegiarse el lugar?

SB: Exacto, es diferente a una colección de fotografías. No es lo mismo lo que ha hecho Cristina García Rodero y Ortiz Echagüe, no es lo mismo una colección de fotos que un texto ilustrado con fotos. Son dos géneros completamente distintos. Y en general sí hay algunos casos de antropólogos que han publicado estudios fotográficos de los pueblos, sobre todo en Chiapas, en México, y hay algunos fotógrafos que han publicado libros muy bonitos de fotos, pero no pretenden que eso sea antropología, son dos profesiones, uno fotógrafo y otro antropólogo.

JM: De todos los fotógrafos sobre los que has investigado hasta el momento, como Eugene Smith, Cristina García Rodero, Graciela Iturbide, y otros fotógrafos sobre los que estás investigando, August Sander, Ortiz Echagüe, pienso en la ventaja obvia de trabajar con fotógrafos vivos, con los que además tienes o has tenido una relación estrecha como con Cristina García Rodero. Les puedes preguntar directamente a esas personas, puedes contrastar la información, y ese trabajo puede tener más dimensiones. Sin embargo, el trabajo de Eugene Smith, de Sander y de Ortiz Echagüe, debes investigar a partir de los documentos que han quedado, algunos personales, y a partir de ahí encontrar las claves sobre su producción. Si le hubieras podido preguntar algo a Eugene Smith, o a Ortiz Echagüe, o a Sander, ¿qué les habrías preguntado?

SB: Buena pregunta. Bueno, como fotógrafo de retratos no hay nadie al nivel de August Sander, para mí es el más grande en el retrato. Su objetivo fotográfico es muy claro, también es muy teórico, lo describe todo. A Sander le habría preguntado: Tú pretendes representar toda la humanidad a través de una pequeña comarca alemana, ¿en qué sentido esa comarca representa toda la humanidad? Esto no lo ha explicado nunca, al menos que yo haya visto aún. A Ortiz Echagüe le habría preguntado: ¿por qué crees que toda la gente de una provincia o de una lengua son...?, bueno, Ortiz Echagüe es más complicado, porque él es claramente fascista, fue militar, fue jefe de Coca Cola en España..., podía haberle preguntado..., ¿qué ve él en la indumentaria de la gente? ¿Qué importancia tiene para él la indumentaria? ¿O es que simplemente él quería hacer una memoria eterna de como viste la gente? Actualmente sabemos que pedía a una mujer que le prestaran la falda de una mujer, que le prestaran el chal de otra mujer, los aretes y collares de otras mujeres, para completar un traje típico. ¿Y qué validez tiene esto al representar a la gente? No lo sé, aún no domino bien sus obras. Creo que el nieto de Ortiz Echagüe, Javier Ortiz Echagüe, es un buen analista de las obras de su familiar. Quisiera conocerlo y hacerle preguntas, mi meta antes de publicar nada es verlo y hablar con él sobre su abuelo. Su análisis es muy equilibrado, y muy bueno. No sé si esto sería un análisis *Emic* o *Etic*, ya que aunque pertenece a la familia, escribe como alguien de fuera.

JM: Confrontando estas cuestiones en August Sander y Ortiz Echagüe, creo que una de tantas diferencias es que mientras August Sander establece diferentes estamentos que funcionan internamente de forma horizontal, el segundo, Ortiz Echagüe, trabaja en diferentes lugares y presenta a la gente por su lugar geográfico. ¿Este hecho es más político o es interpretado...?

SB: Los dos son muy políticos, pero Ortiz Echagüe coincide con la política de José Antonio Primo de Rivera.

JM: Sí, pero implícitamente Ortiz Echagüe reconoce que hay diferentes niveles, aunque no los defina, pero sin establecer una teoría sobre ellos, como hace August Sander.

SB: Exacto, no está abierto en sus fines, pero la visión que él tiene de la sociedad española coincide con la visión de su partido político. Esa visión es interna. Y yo no creo que él pensara que estaba reflejando las ideas de Falange, no creo que él pensara eso. Lo que quiso hacer era documentar la indumentaria de todos los españoles, pero al hacerlo la visión era algo que gustaría a Falange, porque no veían la importancia de las clases sociales. Era una visión de gente que compartía toda una cultura, o española o provinciana, o de comarca o de lo que sea. Mientras que Sander, realmente es curioso para su visión de clases sociales, tiene fotos de marxistas que caen dentro de su categoría de obreros. Y tiene otra categoría, la de las últimas personas, o sea de..., el último es el difunto, pero también otros que están a punto de morir. Y otra categoría: «los que venían a tocar a mi puerta». Estos eran judíos que necesitaban fotos para los visados, para salir de Alemania, en los años 30 y posteriores. Algunas de sus fotos son surrealistas también, aunque solo sean de personas aisladas del contexto, cómo, por ejemplo, el panadero, está la foto del albañil llevando ladrillos... Sander era grande, grande, grande. El régimen nazi vio en su obra un peligro. Su hijo marxista murió en la cárcel. Bueno él tenía una visión socialista y Ortiz Echagüe fascista.

Debo confesar que mi interés por España empezó antes de leer la obra de Pitt-Rivers. Empezó con un regalo que me dieron mis abuelos maternos de dos libros que todavía guardo, siempre los guardaré por motivos sentimentales, dos libros de fotografías, uno titulado *España del Sur* y otro titulado *España del Norte*. Dos libros que estimularon mi interés por España mientras yo tenía 18 años, aparte del interés por la antropología de España. Ahí fue cuando vi al otro, yo vi un mundo muy diferente al mío, y me interesó bastante, estimuló mi interés por España. Mi interés por España es anterior a mi interés por la antropología. Luego coincidieron, pero es anterior y cuando yo pienso en cuáles son los libros que voy a guardar, cuáles son los libros que voy a donar o a regalar a otros, ahora que lo tengo que hacer, reducir mi colección, veo que tengo más interés en guardar lo que tiene que ver específicamente con España más que lo que tiene que ver con la antropología. Empecé así y terminaré así.

JM: Retomando la pregunta anterior, a Eugene Smith, ¿qué le habrías preguntado?

SB: Le preguntaría, ¿si tuvo a Nina Peinado como amante? Siempre Jesús y yo pensábamos que quizás hubo algo entre ellos. No, ahora en serio, yo le preguntaría si realmente tenía una idea tan negativa de España y del pueblo español, después de estar entre ellos un tiempo, dos meses en total, porque estuvo casi un mes buscando un pueblo para fotografiar y creo que llegó a Deleitosa ya cansado y harto de buscar, es ese el motivo por el que se quedó allí, podía haberse quedado realmente casi en cualquier otro pueblo para hacer lo mismo. Yo le preguntaría por sus sentimientos, porque su ayudante que le acompañó a España, al que conocí personalmente, tampoco hablaba español, era un ayudante de fotografía, no como Nina Peinado. Bueno, él vivía aquí en California, muy cerca, a cuarenta minutos de mi casa. Ya murió. Fuimos Jesús [de Miguel] y yo para entrevistarle, y estaba claro que él odiaba España, y tengo claro que antes de ir a España, también Smith odiaba España, claramente, está escrito, está en muchas cartas dirigidas a su madre, pero después de haber vivido allí, ¿no cambiaría sus sentimientos hacia esta gente? ¿O se quedó con este sentimiento? Al principio Smith fue con odio a España, claramente para hundir cualquier ayuda del exterior a España.

Yo fui a España en el franquismo, y estuve trabajando allí seis años, durante el franquismo. Varios años después aun de morir Franco, no estaba muy claro que línea política tendría al final España. Hasta el año 1983 no quedó muy claro, por lo menos hasta cinco o siete años después de la muerte de Franco. Yo fui a España sabiendo que un gobierno no es un pueblo, el pueblo es una cosa y el gobierno es otra cosa, y yo hubiera preguntado a Smith, ¿si él llegó a la misma conclusión que yo, si él vio algo positivo en la sociedad, en la gente, a pesar de un régimen que él odiaba? Finalmente creo que hubiera dicho que no. Creo que se fue con una idea muy mala de España.

Bibliografía citada:

Caro Baroja, Julio (1989). Prólogo. En García Rodero, Cristina. *España Oculta*. Lunwerg (p. 3).

Artículos de Stanley Brandes sobre fotografía:

Brandes, Stanley (1996). La fotografía etnográfica como medio de comunicación. En Fernández de Rota y Monter, J. A. (Coord.). *Las diferentes caras de España: perspectivas de antropólogos extranjeros y españoles*. Universidade da Coruña. <http://hdl.handle.net/2183/9493>

-
- Brandes, Stanley (1997). Photographic Imaginery in the Etnography of Spain. En *Visual Anthropology Review*, 13: 1-13. <https://doi.org/10.1525/var.1997.13.1.1>
- Brandes, Stanley (1997). Photographic Imaginery in the Etnography of Spain. En *Visual Anthropology Review*, 13: 1-13. <https://doi.org/10.1525/var.1997.13.1.1>
- Brandes, Stanley (2005). Retratos en acción: La España de Cristina García Rodero. En Ortiz García, C., Cea Gutiérrez, A. y Sánchez-Carretero, C. (Coords.). *Maneras de mirar: lecturas antropológicas de la fotografía*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Brandes, Stanley y García Rodero, Cristina (2005). Interpretar sin palabras: entrevista con Cristina García Rodero. En Ortiz García, C., Cea Gutiérrez, A. y Sánchez-Carretero, C. (Coords.). *Maneras de mirar: lecturas antropológicas de la fotografía*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Brandes, Stanley (2008). Graciela Iturbide as Anthropological Photographer. En *Visual Anthropology Review*, 24: 95-102. <https://doi.org/10.1111/j.1548-7458.2008.00007.x>

NOTAS

1. Caro Baroja, Julio (1989). Prólogo. En García Rodero, Cristina. *España Oculta*. Lunwerg (p. 3).
2. Caro Baroja, Julio (1989). Prólogo. En García Rodero, Cristina. *España Oculta*. Lunwerg (p. 3).
3. Caro Baroja, Julio (1989). Prólogo. En García Rodero, Cristina. *España Oculta*. Lunwerg (p. 3).

Stanley Brandes
University of California, Berkeley

Review of *Tenatsali* ou l'ethnologue qui fut transformé en indien, by Frank Hamilton Cushing (eds. Frédéric Saumade and Patrick Pérez)

This important monograph comes to me as a revelation. When I think back to my years as a graduate student in the 1960s, I remember hearing nothing about Frank Cushing except that he went native. Most of us never read his extensive publications, and his lengthy residence among the Zuni was reduced in our minds to a cautionary tale regarding fieldwork: be sure to maintain an objective distance from your research subjects. For five years starting in 1879, Frank Hamilton Cushing resided among the Zuni. He adopted the Zuni name Tenatsali and, enduring difficult initiation rites, became a member of the sacred society of the Bow. He strove to become a Zuni, and largely succeeded in that goal. This experience, according to our academic training, represented a serious breach of the scientific objectivity that fieldworkers were supposed to maintain. When Cushing departed Zuni, his public appearances in native garb and seemingly outlandish photographic displays made him famous. It was these performative acts, rather than his ethnographic writing, that became his most memorable legacy, a legacy disdained and derided by professional anthropologists. For us graduate students, Cushing was a kind of anti-hero.

Following Cushing's work, there emerged a wealth of accumulated anthropological knowledge about Zuni. Trilokey Nath Pandey's classic article «Anthropologists at Zuni» (1972) chronicles the works of nearly two dozen anthropologists, including some of the most influential in our discipline, who have lived among and written about Zuni. It is significant, however, that at least for one native Zuni, Cushing holds a special place among these scholars. Almost a century after Cushing's lived at Zuni, indigenous artist Phil Hughte published *A*

Zuni Artist Looks at Frank Hamilton Cushing (1994). This book, an illuminating and sometimes amusing collection of cartoons about Cushing's experiences among his people, reinforces the colorful aura that has long dominated images of Cushing. It was Cushing, not the others, whom Hughte chose to target.

Among anthropologists and educated people throughout the world today, Zuni pueblo is among the most celebrated ethnographic sites. Its fame derives from Ruth Benedict's best-selling monograph, *Patterns of Culture* (1934). There she contrasts Zuni religious rituals, political behavior, and world view, with those of two other peoples, the Melanesian Dobu and the Northwest Coast Kwakiutl, both cast in much less favorable light than the Zuni among whom she had carried out fieldwork. Based largely on Benedict's observations at Zuni, this book paints a portrait of the pueblo as what she termed «Apollonian»--harmonious, conflict-free and nearly idyllic. Numerous scholars have challenged this view. The rich ethnographic and analytical material contained in *Tenatsali* at least partially support Ruth Benedict's critics. Cushing's personal struggles to become accepted among the Zuni, as conveyed in several chapters from this book, also defy Benedict's idyllic portrait. (During my own brief visit to Zuni in 2014, I thought back to Benedict's descriptions, which were at odds with warnings I received from Zuni men who told me not to walk around at night, when I might encounter trouble from adolescent boys.)

Tenatsali ou l'ethnologue qui fut transformé en Indien is for multiple reasons a wonderful and welcome publication. This book contributes significantly to anthropological knowledge in at least two ways: first to a scholarly and balanced biography of Frank Hamilton Cushing as ethnologist; and second to detailed sociocultural information about Zuni in the late nineteenth century. The heart of *Tenatsali* consists of some twenty-five wide-ranging essays by Cushing, all of which provide a solid historical and descriptive examination of Zuni society and culture. These essays, mainly published in specialized journals during the 1880s and 1890s, are beautifully translated into French by Éléonore Devevey. They represent a broad range of subject matter, starting with Cushing's memoirs of his frequently difficult experiences as a white man living among the Zuni, continuing with accounts of Zuni social and religious beliefs and practices, and ending with technical and aesthetic considerations of Zuni material culture, principally of arrows, copper, and pottery.

It will come as a surprise to many readers that Cushing, writing a full generation prior to publication of Bronislaw Malinowski's famous first chapter in *Argonauts of the Western Pacific* (1922), advocated for long-term residence among research subjects as a means to perceive the world through native eyes and learn their beliefs and behavior. Endowed with no formal anthropological training and working in an era when ethnographic knowledge came mainly through travelogues and missionary accounts, Cushing nonetheless pioneered in the formulation of fieldwork guidelines. The detailed cultural information and methodological analysis in Cushing's essays provide a highly readable and illuminating introduction into the history of American

anthropology and the ethnography of the indigenous peoples of the United States southwest.

The two editors of this volume, Patrick Pérez and Frédéric Saumade, deserve high praise not only for selecting and compiling the Cushing essays that form the bulk of this book, but also for contributing insightful commentaries that precede each one of them. Both editors also provide invaluable introductory and concluding essays of their own. Saumade's contributions place Cushing's writing at the forefront of many of the anthropological paradigms and theories that emerged long afterward Cushing's untimely death at the age of 42. Saumade convincingly demonstrates Cushing's reflexive perspective, his awareness of his own sensitive position within Zuni society as an intermediary between the indigenous host society and the richer, more powerful white readership towards whom his work was directed. In Saumade's analysis, too, Cushing's analyses foreshadows the much better known theories of Robert Hertz, Lévy-Bruhl, Claude Lévi-Strauss, and other eminent figures in our discipline. Saumade's reading of Cushing emphasizes Cushing as theoretician. He effectively undermines prevailing views of Cushing's scholarship as trivial, and raises Cushing's public profile to that of innovative scholar. Patrick Pérez, a specialist in the Hopi tribe and Native American architecture, contributes an important chapter concerning Zuni history, its changing relationship to white society, and its place among other New Mexico indigenous pueblos. Both authors demonstrate a detailed, intimate knowledge of American history, Native American ethnography, and anthropological theory. Their breadth and depth of knowledge, erudition, and scholarly rigor are impressive. It is to them we owe the appearance of this invaluable volume.

Tenatsali is essential reading not only for French social scientists who are interested in American anthropology, but also for Americans interested in their own ethnic diversity and disciplinary history. It is an intelligently organized, beautifully written, and intellectually valuable contribution to anthropological literature.

References Cited

- Ruth Benedict, *Patterns of Culture* (Boston: Houghton Mifflin, 1934).
Hughte, Phil, *A Zuni Artist Looks at Frank Hamilton Cushing* (A:shivi A:wam Museum and Heritage Center, 1994)
Malinowski, Bronislaw, *Argonauts of the Western Pacific* (New York: Dutton, 1922)
Saumade, Frédéric & Pérez, Patrick (Eds.), *Frank Hamilton Cushing. Tenatsali ou l'ethnologue qui fut transformé en indien* (Paris: CNRS Editions, 2022).

CALL PAPERS
(NEO)BARROCOS
CALL FOR PAPERS
NEO-BARROC

FECHA DE PROPUESTAS: DEL 1 AL 30 DE SEPTIEMBRE DE 2024

Invitamos a participar en el próximo número 10 (2024) sobre la temática del (neo) barroco.

Frente al decolonialismo y al nacionalismo de campanario, uno de los mayores retos que tienen los iberoamericanos (latinoamericanos+ibéricos) es construir una hermenéutica propia de su macroárea cultural panibérica. Esta es la única vía para evitar los excesos de la subordinación cultural a consecuencia de la derrota de la modernidad temprana ibérico-barroca. La pretensión es *pensar con la propia cabeza* y, desde luego, no renunciar a ninguna contribución de pensamiento que se haya realizado desde cualquier parte del mundo.

La derrota de la modernidad temprana ibérica supuso que todo el territorio iberoamericano (incluida la península ibérica) se colocase en la periferia del sistema-mundo. Por tanto, la situación de periferia de América Latina no es consecuencia directa de la colonización ibérica, sino consecuencia directa de la derrota modernidad temprana ibérica. Es por ello que el estudio del barroco, desde la filosofía, la geopolítica y las ciencias sociales, se vuelve una prioridad para el pensamiento iberoamericano.

En el libro *Tradição e artifício: iberismo e barroco na formação americana*, el profesor Rubem Barboza Filho explica la singularidad del barroco humanista ibérico, un absolutismo neotomista no centralista -a diferencia del francés-, en la línea de los grandes avances que se ha realizado en la historiografía de aquel periodo. Aquí vemos como varios paradigmas, conceptos y lenguajes de la modernidad de la Revolución Francesa o del capitalismo industrial inglés no sirven para interpretar al mundo ibérico.

Barbosa afirmó que los criollos -a través del conocimiento legadas por las Universidades hispanoamericanas- elaboraron un pensamiento propio «antioccidental» para defenderse de los ataques de Hegel y otros pensadores de la modernidad burguesa europea. Esto ayuda a entender el furor antioccidental que existe en algunos sectores intelectuales, reforzado por el natural antiimperialismo contra Estados Unidos, que ha dado lugar, tras una mutación dada en las Universidades norteamericanas, al desastre del decolonialismo, algo totalmente al margen de la realidad rizomática mestiza iberoamericana, que tan bien comprendió Darcy Ribeiro.

Para analizar América, el profesor José Antonio González Alcantud resalta dos aspectos. Por un lado, «América no es raíz, es rizoma, al decir de Deleuze y Guattari: su cartografía imaginaria es rizomática». Y, por otro lado, «*La raison baroque*», de Buci-Glucksmann, que apunta a la imposibilidad de «un discurso unificador». Por tanto, hay que «entrar en los detalles y tener muy presentes las ambigüedades para tener un acercamiento a las nuevas formulaciones complejas de la alteridad».

En ese sentido, el paradigma neobarroco tiene un anclaje latinoamericano con protagonismo de la cubanidad, como así está presente en las obras de Roberto Lezama Lima, Severo Sarduy, Alejo Carpentier, Haroldo de Campos, Bolívar Echeverría, Samuel Arriarán, etc. El tropicalismo brasileño, en todas sus versiones, con todos sus regionalismos, desde Gilberto Gil a Gilberto Freyre, es exactamente un barroquismo latinoamericano. Es muy importante que se aumente el diálogo iberoamericano para hacer una convergencia de conceptos para así construir un sólido pensamiento (neo) barroco iberoamericano.

El pluralismo barroco y tropical está emparentado con el pluralismo del mediterráneo. Desde España en torno al barroco hay autores relevantes ya clásicos como Luis de Góngora y Baltasar Gracián o teóricos como Eugenio d'Ors. Existen también muchos estudiosos del Barroco, pero lo fundamental en este caso, reconociendo diferencias geográficas en el barroco, es que se maneje bibliografía latinoamericana e ibérica. El protagonismo aquí lo tiene América Latina porque el barroco tuvo una mayor continuidad y resistencia que en Iberia. Sobre el neobarroco, desde España, podemos leer a Pérez Tapias, Hugo de Felgueroso, Soldevilla Pérez, Josep M. Catalá Domènech o Norbert Bilbeny, entre muchos otros.

El barroco puede ser visto desde el ángulo de la estrategia de las clases dominantes para la aculturación eficaz de las dominadas o desde el ángulo del ethos de resistencia de la contracultura del converso, del mestizo o del disidente. Ambas visiones son válidas y complementarias. Más allá del potencial del barroco como teoría interpretativa laberíntica del pasado, es posible traerla al presente y futuro. Entre otros motivos por la resistencia cultural popular de los últimos siglos, así como por las posibilidades geopolíticas de tejer alianzas entre países de base ibero-barroca. Se trata de luchar contra la fragmentación interna de este espacio que cuenta con 800 millones de iberohablantes y gestionar la pluralidad de modo intercultural. Es una alternativa al decolonialismo anglosajón, que reduce la antropología de la complejidad a un fomento masivo -eso sí, igualitario- de todos los etnocentrismos, en una competición suicida de reproches entre pueblos y personas.

Ya existen decenas de libros y vídeos en YouTube que apuestan por el neobarroco como cosmovisión eficaz para navegar la revolución digital de las redes sociales, con capacidad de utilizar parte del inventario cultural del barroco para la resistencia cultural actual frente a cosmovisiones tecnodespotistas y ultracapitalistas. Quizá no se trata tanto de recuperar una modernidad alternativa, pero al menos de ampliarla, sobre una base de una crítica general a la homogeneización cultural de la moder-

nidad burguesa, incorporando la posmodernidad neobarroca (*La era neobarroca*, Omar Calabrese). Como dice el profesor Carlos Soldevilla Pérez, en *Ser Barroco, una hermenéutica de la cultura*, esta propuesta del neobarroco como modernidad ampliada está basada en: 1) La apuesta por el tiempo pausado, rememorativo y reflexivo, junto con el cuidado de las personas y de la naturaleza. 2) La vindicación de una estética de la existencia. 3) La consideración de lo sublime barroco/neobarroco, que pone en valor la estética de la recepción cultural. 4) El desarrollo y mejora de la cultura popular.

Solicitamos artículos encuadrados en las siguientes líneas temáticas:

- Antropología histórica en el análisis de las continuidades de la contracultura rizomática popular.
- (Neo)Barroco como realidad compleja pesimista. Barrocos contrapuestos y conflictivos. Diferencias entre los barrocos latinoamericanos, ibéricos y mediterráneos.
- Neobarroco como giro para las ciencias sociales frente al decolonialismo y el nacionalismo.
- Neobarroco, redes sociales e inteligencia artificial.
- Convergencias y conflictos entre la primera modernidad ibero-barroca y la segunda modernidad norte-europea y la postmodernidad.
- Orientalismo y barroco: encuentros y desencuentros. Ejemplos desde el arte.

CALL PAPERS
FRONTERAS FOTOGRÁFICAS

CALL PAPERS
PHOTOGRAPHIC FRONTIERS

FECHA DE PROPUESTAS: DEL 1 AL 31 DE MARZO DE 2025

La frontera como concepto presenta una doble cualidad próxima al ser humano, no solo ha sido un instrumento de contención interior y exterior, sino que también ha suscitado en la humanidad la necesidad de traspasarlas, la necesidad del viaje, en definitiva la necesidad de la alteridad, la necesidad de conocimiento del otro. El concepto de frontera también es una metáfora y una invitación a la investigación que se realiza en los límites disciplinares.

La fotografía, por su parte, cercana a cumplir doscientos años de existencia, ha pasado por diversas fases históricas siempre asociadas al devenir de la técnica y la tecnología del proceso fotográfico. Ha sido también el espejo de procesos sociales e históricos. En los últimos años estamos asistiendo a un cambio de paradigma en el uso de la fotografía. La fotografía digital ha facilitado tanto la toma fotográfica que empieza a desdibujarse el que ha sido hasta hace poco el trabajo del fotógrafo, tendente a desaparecer, reservándose al oficio solo aquellos espacios creativos y sociales en los que el conocimiento disciplinar aún importa.

Por otra parte, la integración de la fotografía por los círculos académicos de investigación viene de antiguo. En lo que podríamos considerar fotografía científica, la antropología fue una de las primeras disciplinas en usarla como método de investigación. El uso manifiesto de la fotografía por antropólogos como Gregory Bateson y Margaret Mead, posteriormente continuado por Lévi-Strauss, John Collier Jr. y Malcom Collier, entre otros, creó un importante instrumental tanto metodológico como de investigaciones, aunque poco conocidas fuera del campo de la antropología. Con el paso del tiempo, han sido muchas otras las disciplinas que han incluido la fotografía en sus investigaciones, bien como instrumento, metodología, u objetivo final. Fruto de ello es el hecho que evidencia cómo en los últimos treinta años estamos asistiendo a un incremento de publicaciones académicas que sitúan a la fotografía en el centro de este interés. Paralelo a este hecho se evidencia el interés que despierta la fotografía en la población en general.

Muchas disciplinas académicas presentan investigadores interesados por la fotografía a nivel teórico, otros investigadores trabajan incluyéndola en su metodología, en un momento histórico en el que a nivel social, casi cada persona

tiene una cámara fotográfica, en una sociedad global en la que en pocos años se están produciendo más fotografías de las que se produjeron con anterioridad en todo el arco que abarca la historia de la fotografía. El exponencial incremento de su consumo, vehiculado por las redes sociales y la incorporación de cámaras en teléfonos móviles, ha facilitado en los últimos años también ese cambio de paradigma en su consumo y en su uso.

Invitamos a presentar propuestas que aborden estas y otras cuestiones relacionadas con las fronteras fotográficas desde una variedad de enfoques teóricos y metodológicos. Aceptamos tanto ensayos académicos así como investigaciones que exploren las siguientes temáticas, aunque de ninguna manera estas propuestas pretenden ser exclusivas:

- La fotografía en las fronteras disciplinares.
- La fotografía científica.
- La fotografía documental.
- La representación social mediante la fotografía.
- La fotografía y las inteligencias máquina.
- La fotografía como medio para explorar las fronteras entre lo público y lo privado.

