

*i*magó crítica

Tercera época de «Fundamentos de Antropología» | 2024 | n.º 10

Revista de Antropología, Comunicación y Estudios Culturales



PODERES DE LO BARROCO: Barroco y estilo • Neobarroco iberoamericano • Identidad mexicana • Ethos barroco y anacronismo de las imágenes • Toreo y barroquismo • Actualidad de la teoría neobarroca • **VARIA ANTROPO-LÓGICA:** Lévi-Strauss y las Américas • Claudine de France • Sobre la derecha y a la izquierda en la Edad Media • Jean-Claude Schmitt • **VIDA ANDALUSÍ:** Flamenco y andalucismo • Abén Quzmán • El mundo agrícola en al-Andalus • **COMBATES:** Condiciones de vivienda en Oporto • La tradición musical como camino. Conversaciones con El Naán sobre tradición y contracultura.





*i*mago crítica

Tercera época de «Fundamentos de Antropología» 2024 n.º 10

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), Héctor González Palacios (U. de Málaga, Gestor), Sandra Rojo Flores (UGR, Secretaría), Pablo González Velasco (U. Salamanca), 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 Félez (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 Traimond (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 Dufrière (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), José Antonio Pérez Tapias (Univ. Granada)

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: 2013-2859

ISSN(e): 2990-1332

Depósito legal: GR-869-2022

Portada: Fotografía JAGA. Detalle de cerámica en Olinda, Brasil.

Maquetación: Raquel Loreto Serrano / atticusediciones@gmail.com

Impresión: Printhauss. Bilbao.

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

<i>El barroco nunca dejó de marcar estilo</i>	7
---	---

PODERES DE LO BARROCO

Gabriel Adolfo Restrepo: <i>Del Barroco al neo-barroco iberoamericano: complejidad creciente</i>	15
Silvia Susana Segarra Lagunes: <i>Ensayo sobre la permanente búsqueda de una identidad mexicana</i>	43
Daniel Lesmes: <i>Serán ceniza, más tendrán sentido Ethos barroco y anacronismo de las imágenes</i>	61
Jiří Měsíc: <i>La evolución mística de Antonio Ferrera: entre el simbolismo barroco, la cosmovisión maya y el flamenco</i>	79
Pablo González Velasco: <i>Epílogo. Neobarroco: del naufragio al pragmatismo persuasivo de Rubem Barboza</i>	111

VARIA ANTROPOLÓGICA

Emmanuel Désveaux: <i>Lévi-Strauss o el espejo roto y reconstituido de las Américas</i>	119
Jean-René Trochet: <i>Nuevas observaciones sobre la derecha y a la izquierda a partir de algunos ejemplos europeos, esencialmente en la Edad Media</i>	129
Silvia Paggi: <i>Claudine de France y la antropología filmica</i>	147

ENTREVISTAR

<i>El poder de las imágenes. Entrevista a Jean-Claude Schmitt</i> por José Antonio González Alcantud:	171
--	-----

VIDA ANDALUSÍ

Charles K. Hirsckind: <i>Flamenco, Historia y las visiones del andalucismo</i>	187
James T. Monroe: <i>El céjel no. 128 de Abén Quzmán (La atracción física disfrazada de amor cortés)</i>	205
Antonio Malpica Cuello: <i>El mundo agrícola en al-Andalus: agroecosistemas de regadío y ecosistemas</i>	215

COMBATES

Manuel Carlos Silva, Fernando Matos Rodrigues y António Cardoso: <i>Condiciones de vida y de vivienda, representaciones sociales, segregación socioespacial y étnica y desmantelamiento del barrio de S. João de Deus en Oporto</i>	235
<i>La tradición musical como camino. Conversaciones con Carlos Herrero y Héctor Castrillejo de El Naán</i> , por Pilar Panero García:	257

RECENSIONAR

M. ^a Pilar Panero García: <i>Vita Santoro (2023). Escribir el patrimonio</i>	287
Héctor González Palacios: <i>Miradas orientalistas al Próximo Oriente</i>	293

El Barroco nunca dejó de marcar estilo

José Antonio González Alcantud

Director-Editor

El Barroco como estilo artístico ha estado sujeto a controversias. En 1888, Heinrich Wölfflin, siguiendo la senda de J.J. Winckelmann, de estudiar los estilos en función de los cambios culturales, se pregunta por qué finaliza el Renacimiento, el «estilo» artístico cuya existencia nadie se atreve a cuestionar, puesto que modela un antes y un después civilizatorio, y emerge en su lugar el Barroco (Wölfflin, 1977:129). Wölfflin señalaba que el barroco arquitectónico, escultórico y pictórico carecía de teoría. Lo oponía, en cuanto estilo moderno, al estilo tedesco o gótico, subrayando que con él aparecen conceptos, hasta entonces de los márgenes, como *capriccioso*, *bizarro*, *stravagante*. Concluye Wölfflin: «Se experimenta un determinado placer en aquello que es singular, que va más allá de las reglas», de manera que siguiendo este dictado «el gusto por lo informe comienza a introducirse» (Wölfflin, 1977:53-54). El Barroco sería el estilo extravagante, que sólo existe en oposición a otros estilos. Esta realidad la completa con la opinión que reza que el barroco aparece porque se da un cambio de sensibilidad, respondiendo mejor el lenguaje de sus formas que el del Renacimiento.

La propia palabra «barroco», señaló V.L. Tapié, sería inicialmente de procedencia portuguesa, y serviría para designar una perla irregular. Luego habría pasado a ser usada en la joyería castellana. La hipótesis más plausible, pues, sobre el origen de la palabra «barroco» la hace derivar de un tipo de perla oblonga y algo complicada. Todavía hoy en los medios de los joyeros españoles se emplea habitualmente la palabra «perla barroca».

De esta manera el Barroco, como estilo y concepto, fue adjudicado cada vez más a las penínsulas ibérica e italiana, aunque existiese asimismo en Alemania y en Francia. Bien es cierto que el barroco bávaro, por ejemplo, da la impresión de ser más diáfano. El Barroco, de esta extraña manera, fue confinado por las Luces dieciochescas, procedentes del Centro Europa, al mundo asociado al arcaísmo, al fanatismo

religioso, la superstición popular y al laberinto ontológico. Todo ello opuesto en sí mismo a la claridad cartesiana de la que era portador el racionalismo y el clasicismo centroeuropeos.

Los ilustrados franceses lo rechazaron por sobrecargado, pleno de un *horror vacui* del que abominaban por contrario a la razón cartesiana y a las formas clásicas, mientras el Giesù de Roma, la iglesia madre de los jesuitas, construida en la segunda mitad del siglo XVI, provocaba una reacción proclive al oscurantismo en el visitante. Allí, al Giesù, recién construido, fue llevada, antes que al Vaticano, la embajada de los samuráis japoneses que arribó a Roma, de mano de jesuitas españoles y portugueses, en 1582. Estaban muy ufanos los jesuitas de sus logros estéticos y querían que los jóvenes samuráis que la componían quedasen impresionados, y transmitiesen a los suyos, a su vuelta a Japón, el poder fantástico de la Compañía. Los jesuitas asumieron lo barroco en el centro de su discurso.

Modernamente la propia aprehensión de lo que significa «lo barroco» ha estado sujeta a debates oscilantes. Para procurar atrapar su esencia Eugenio D'Ors, en 1944, tomó prestado el concepto de *eón*, procede del neoplatonismo de la escuela de Alejandría: «Un eón para los alejandrinos significa una categoría que, a pesar de su carácter metafísico —es decir, a pesar de constituir estrictamente una categoría—, tenía un desarrollo inscrito en el tiempo, tenía una manera de historia» (D'Ors, 1993:63). Intentaba así despejar el ensayista español una compleja ecuación estilística. El problema de fondo, para filósofos e historiadores del arte, era determinar lo qué es un «estilo». Jan Bialostocki, en 1961, consideraba que el estilo tenía una procedencia musicológica, puesto que se había acuñado en el «modo» musical: «El concepto de “modo” pasó de la teoría de la música a la teoría del arte», por intermedio de la «teoría de los géneros literarios» (Bialostocki, 1973:15-21).

Sin embargo, la cuestión del estilo estético y cultural, dada por natural durante cierto tiempo, fue interrogada por el historiador del arte Meyer Schapiro y el antropólogo Alfred L. Kroeber en el siglo XX. Schapiro en un artículo publicado en 1962 en el libro *Anthropology Today*, escribió del «estilo»: «Por estilo se entiende la forma constante —y a veces los elementos, cualidades y expresión constante— del conjunto de la actividad de un individuo o de un grupo. El término se utiliza también para el conjunto de un individuo o una sociedad. Se habla de un «estilo de vida» y del «estilo de civilización» (Schapiro, 1962:7). Para Kroeber el estilo era básicamente cultural (Kroeber, 1969).

Ahora bien, el «estilo barroco» como hecho cultural viene precedido por otro más desdibujado aún, inserto entre el Renacimiento y el Barroco propiamente dicho: el manierismo. Emanado del corazón de la Europa imperial, el manierismo se funda paradójicamente en las libertades de la fantasía, en el no estilo. Gustav R. Hocke unió el destino anacrónico del manierismo al de otras artes fantásticas, como el surrealismo: «Los manieristas no aman la figura del círculo. Preferían la hipérbolo y la elipse, las nociones contenidas en la antigua retórica, las matemáticas y la

astronomía» (Hocke, 1967:45). Rodolfo II de Habsburgo, como monarca absoluto y caprichoso, con su Giuseppe Arcimboldo como pintor suprarreal, se impone como modelo del capricho manierista. Ausencia de normas o límites, que irradia sin respeto a las secuencias estilísticas. Recordemos, el manierismo fantasioso, y difícilmente encasillable del libro inclasificable *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, de Jan Potocki, de principios del siglo XIX, que recuperado por Roger Caillois, tanta importancia tendrá entre los surrealistas tardíos (Potocki, 2009). Estas formas de lo imaginario nos siguen inquietando porque atraviesan las épocas, haciendo gala de una total ignorancia de los «estilos». Recogiendo ese *esprit* manierista, «el universo artístico del barroco —escribe el mexicano Bolívar Echevarría— se asemeja a un laberinto en el que el sinnúmero de ambivalencias, resultado de la entrega a la experiencia humana, se superponen las unas a las otras, conducen las unas a las otras, se cambian las unas por las otras» (Bolívar, 1998:215). El Barroco de esta guisa prefigura la conciencia moderna, siendo el triunfo de la curva, la ondulación, la elipse; en cierta manera culmina las libertades fantasiosas.

En este cruce de caminos, el Barroco como concepto poseído por la irregularidad nos sitúa en un «entre-deux» complejo: de un lado es el arte propio de la Contrarreforma, y como tal posee un programa homogeneizador y modelador conforme al ideario tridentino. Esto se ve particularmente reflejado en Europa, y más concretamente en España y Portugal. Alcanza, incluso, a otro «estilo» por su exaltación de lo sensorial: el romanticismo. Da la impresión de existir un estrecho vínculo entre la novela gótica y el lenguaje formal barroco. Mario Praz, es un ejemplo de comprensión de un barroco que encuentra relacionado con el movimiento romántico. Praz vivía en el centro de Roma, en el palacio Bonaparte. Las estancias de sus apartamentos son la mismísima expresión de la cultura barroca. Praz era un coleccionista con tendencia al horror vacui. La vanitas, que Mario Praz analiza oportunamente, es una de las obras cumbres del barroco (Praz, 1989^a). También analiza los «emblemas», enfatizando que «el siglo que generó los grandes místicos produjo también los emblemistas: ambos aparecen opuestos, y frecuentemente esta oposición se encuentra reunida en la misma persona» (Praz, 1989^b:18). El «estilo» vuelve a estar puesto en cuestión por esta cercanía entre Barroco y Romanticismo.

La cultura barroca, además, como veía José Antonio Maravall, era un oxímoron, que a la vez que penetraba en las conciencias para llegar a su núcleo duro, también producía una cultura festiva. La cultura barroca, a través tanto de la arquitectura como del teatro, sería a la par una estructura cultural de sometimiento del pueblo a la Iglesia y al poder real (Maravall, 1975), pero asimismo un manantial de festividad y contrapoder (Bonet, 1990). Como esgrimía elocuentemente en el título de aquellos hermosos libros consecutivos de José Deleito y Piñuela: *El rey se divierte...* Y el segundo: *...También se divierte el pueblo* (Deleito, 1935, 1944). La Roma papal también tenía su cardenal encargado de las fiestas y otras liberalidades no muy ortodoxas.

Imposible escapar al barroco en Italia, sobre todo en el sur, donde la impronta manierista de las fantasías alimentadas por la familia Orsini se encuentran desde Bomarzo hasta las iglesias de Lecce. Plenas de figuras monstruosas y grotescos provocadores de fantasías (vide imagen). Esta laberinticidad fantasiosa acaba por atrapar, transitando entre escultores barrocos erotizados. No obstante, el Barroco también es la pesadez de las formas. Hace unos años en Valencia la opinión pública se encontró ante una inesperada elección: un altar barroco de su catedral había ocultado por siglos cuatro maravillosos ángeles músicos renacentistas de cuatro metros de envergadura cada uno, que aparecieron detrás del andamiaje dorado durante una restauración rutinaria. Finalmente, el altar barroco fue trasladado para dejar expeditos a los ángeles cuatrocentistas.

Barroca también es la expresión literaria, aquella que a falta de libertades toma el camino de la insinuación, de las formas que captan al ojo y oído atentos del inquisidor. Américo Castro da cuenta de esa manera de expresión que es la propia de judaizantes, criptomoriscos y erasmistas, que escapan a la presión ambiental a través de la mística poética y de la escritura. Cervantes sería el ejemplo paradigmático en orden a la ironía, y Santa Teresa en el de la expresión poética (Castro, 1972). El brasileño Rubem Barboza habla de la singularidad ibérica del barroco abierta hacia la mística: «Se trata de un movimiento que reanima una vieja tradición ibérica mantenida por los franciscanos, agustinos y carmelitas: el misticismo controlado por el deseo de comunicabilidad y de acción en el mundo, aunque asociado todavía a un mal disimulado erotismo» (Barboza, 2009:126). Todo esto dentro de una cultura obsesionada por pensar el tiempo. Los hombres de la cultura barroca muestran una obsesiva preocupación por el tiempo. Asimismo, es el arte poético del desengaño, del retiro de cualquier veleidad mundana, y de la plenitud de la *terribilità* escultórica. Y en este punto se refuerza no sólo con el gusto por las ruinas, sino igualmente por el desengaño como tema central del lenguaje poético. Las vanitas imperecederas, como el *Finis gloriae mundi* e *In Ictu Oculi*, de Valdés Leal, así lo reflejan.

La conexión con el universo de lo fantástico, como dijimos, es esencial para entender la recepción en América, quizás el impacto y la prueba mayor del «barroco». Serge Gruzinski, estudió el barroco mexicano, con su mezcla, hibridación, de formas y contenidos entre americanos e ibéricos. Gruzinski sentencia ante la visión del barroco hibridado de La Puebla de los Ángeles: «Pero el arte surgido de sus manos, ¿no será más que «infinito desorden de sus estilos», mezclando sin vergüenza el románico al gótico, el renacimiento a lo hispano-morisco, lo amerindio a lo ibérico y a lo flamenco? ¿O bien expresará sabias alianzas inventadas para apropiarse de formas disociadas de su entorno histórico, también invasoras y desarraigadas como los seres que se instalan en América?» (Gruzinski, 2012:109; Gruzinski & Mermet, 1994). Sea La Puebla de los Ángeles, sea en Andahuaylillas, en los Andes peruanos, o en las iglesias de Olinda, Brasil, el ojo europeo habituado a rechazar el barroco, como expresión contrarreformista, se siente reconciliado con el barroco. El Barroco, por lo

demás, resiste arquitectónicamente en América frente al neoclasicismo implantado en la península ibérica desde mitad del siglo XVIII (Gutiérrez, 2025:140-141).

El debate sobre la importancia del Barroco como apertura de la posmodernidad, que incorpora inclusive incorpora al Otro, se inserta en la apuesta de Christine Buci-Glucksmann, quien hablará en plena época del giro postmoderno, de la estética de la alteridad que conlleva el pensamiento barroco. A través de la alegoría introduce el gusto por las formas redondeadas, erotizadas, y deja la apertura al otro, que sería el portador (Buci-Glucksmann, 1994:129-143). Se fundamenta Buci-Glucksmann en Michel Foucault, cuando este analiza Las Meninas velazqueñas en *Les mots et les choses*.

¿Cómo interpretar todo lo expresado con un cúmulo de sensaciones de radical rechazo y atracción? Probablemente lo que la marxista Buci-Glucksmann o los ácratas Gilles Deleuze y Felix Guattari quisieron señalar en los años ochenta (Deleuze & Guattari, 2004), querían dejar constancia de que el «barroco» como tal, en todos los dominios, encarnaba el ethos de la resistencia a ese mundo nuevo que era el capitalismo comercial, que triunfaba con el espíritu del protestantismo weberiano.

Desde luego, el asunto no es nuevo. Hace ya bastantes años, en 1990, la prensa cultural se hizo eco del retorno del barroco. El barroco había sido rehabilitado en el marco del boom literario latinoamericano por Alejo Carpentier. Dijo de él Rafael Conte: «Alejo Carpentier es un clásico barroco, un revolucionario pesimista, un racionalista mitológico, un europeo que expresa la esencia latinoamericana como nadie» (Conte, 1991:X). En una línea similar, Severo Sarduy, también cubano, podía exponer la naturaleza del choque entre racionalidad y barroquismo de esta manera: «No sé cuántas veces he escuchado en mi vida, ante una obra barroca, el siguiente elogio: “¡Cuánto trabajo!”. Lo cual oculta apenas un adjetivo: ¡cuánto trabajo *perdido!*» (Sarduy, 1990). De manera que, según Sarduy, podía esperarse la siguiente resolución en el futuro: «Espero con impaciencia el día en que, para celebrar una obra de arte, alguien declare: “¡Qué maravilloso despilfarro!”». Se trataría, pues, del triunfo de la cultura del exceso y de lo fantástico. Entrelazado con los manierismos, el Barroco se configura como el arte del exceso, en el sentido del dispendio de la antropología del don y del potlach, recogida y sintetizada por Georges Bataille (Gasquet, 2014).

En este punto resurgen *hic et nunc* las obras americanas de Bolívar Echevarría y de Rubem Barboza, ya aludidas más arriba. Barboza, en particular, defiende el barroco como modo de vida, y no solo como estilo, al constituirse en una manera existencial diferente de enfrentar la modernidad en América, frente a Europa (Barboza, 2025). El mundo actual está en trance de irse al garete, sobre todo por el absurdo planeamiento hipórracional de la gestión de lo vivo. El colapso que se avecina, o mejor en el ya estamos inmersos, no hay que esperar nada del futuro que no tengamos ya encima, supone el fin del orden, pone encima de la mesa la apreciación y valoración estética de lo barroco. Por todo esto tiene mucho sentido volver a pensar el barroco como lenguaje formal, de resistencia.

Ningún capitalismo ni colectivismo económico podrá acabar con este manantial del exceso antropológico. La materia líquida, abundante, del pensamiento antropológico es lo irracional, por eso el barroco debiera ser una de nuestros permanentes motivos de reflexión y también de expresión formal. Ya que los antropólogos han quedado fascinados por la anti-economía, por el kula, el potlach, desde Malinowski hasta Mauss, y por otras manifestaciones del dispendio sin utilidad aparente, lo barroco como paradigma sigue siendo manantial inagotable de pensamiento antropológico.

Referencias

- Barboza Filho, Rubem (2009). «La occidentalización barroca de América». En: F. Colom González (ed.). *Modernidad iberoamericana: cultura, política y cambio social*. Madrid, Ed.Iberoamericana, pp.121-155.
- Barboza Filho, Rubem (2025). *Tradição e artifício. iberismo e barroco na formação americana*. Rio de Janeiro, Ateliê de Humanidades.
- Bialostocki, Jan (1973). *Estilo e iconografia. Contribución a una ciencia de las artes*. Barcelona, Barral.
- Bonet Correa, Antonio (1990). *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones al barroco español*. Madrid, Akal.
- Buci-Glucksmann, Christine (1994). *Baroque Reason. The Aesthetics of Modernity*. Londres, Sage.
- Castro, Américo (1972 [1963]). *De la edad conflictiva. Crisis en la cultura española en el siglo XVII*. Madrid, Taurus.
- Conte, Rafael (1991 [1953]). «Alejo Carpentier, o la unidad de los contrarios». En: Alejo Carpentier. *Los pasos perdidos*. Barcelona, Debate.
- D'Ors, Eugenio (1993 [1944]). *Lo barroco*. Madrid, Tecnos.
- Deleito y Piñuela, José (1935). *El Rey se divierte*. Madrid, Espasa Calpe.
- Delito y Piñuela, José (1944). *También se divierte el pueblo*. Madrid, Espasa Calpe.
- Deleuze, Gilles & Felix Guattari (2004, 6ª). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre-Textos.
- Echeverría, Bolívar (1998). *La modernidad de lo barroco*. México, Era.
- Gasquet, Axel (2014). *Georges Bataille. Una teoría del exceso*. Universidad Veracruzana.
- Gruzinski, Serge (2012). *La pensée métisse*. París, Pluriel.
- Gruzinski, Serge & Gilles Mermet (1994). *L'Aigle et la Sibylle. Fresques indiennes du Mexique*. París, Imprimerie Nationale.
- Gutiérrez, Ramón (2025). *Desde Adentro. La construcción de la historiografía de la arquitectura colonial americana*. Granada & Buenos Aires, Cedodal.
- Hocke, Gustav René (1967). *Labyrinthe de l'art fantastique. Le manierisme dans l'art européen*. París, Denoël/Gonthier.

-
- Kroeber, Alfred L. (1969). *El estilo y la evolución de la cultura*. Madrid, Guadarrama.
- Maravall, José Antonio (1975). *La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica*. Madrid, Ariel.
- Potocki, Jan (2009 [1810]). *Manuscrito encontrado en Zaragoza*. Barcelona, El Acantilado. Edición de François Rosset y Dominique Triaire.
- Praz, Mario (1989). «Vanitas». En: VV.AA. *Mario Praz. Cahiers pour un temps*. Centre Georges Pompidou, pp.181-194.
- Praz, Mario (1989). *Imágenes del barroco. Estudios de emblemática*. Madrid, Siruela.
- Sarduy, Severo (1990). «La revancha del barroco». En: Alberto Cardín (ed.) *El furor neobarroco*. El País, Temas de Nuestra Época, año IV, nº128, 26 de abril de 1990, p.3.
- Schapiro, Meyer (1962). *Estilo*. Buenos Aires, Paidós, 1962.
- Wölfflin, Heinrich (1977 [1888]). *Renacimiento y Barroco*. Madrid, Comunicación.



Del Barroco al Neo-barroco iberoamericano: complejidad creciente

From the Baroque to the iberoamerican Neo-baroque:
growing complexity

Gabriel Adolfo Restrepo

GAR, Colombia

ORCID 0009-0001-7309-5077

Dem Gegner müssen wir in uns selbst suchen.
Debemos buscar al enemigo dentro de nosotros mismos.

Kant. *Crítica de la Razón Pura*.

Resumen

El trabajo se divide en seis tramos y en cincuenta entradas, en modo de preguntas y conjeturas. El primer tramo (1 a 8) expone el imperativo de librar de pasiones tristes el examen histórico. El segundo (9 a 24) examina nombres de la región mediante una paradoja: todo nombre propio suele ser impropio; y añade un cuidado: definir una identidad por oposición radical a otros, es un artificio nefasto como ocurrió en la génesis y tendencia del nombre de América Latina. En el tercer y cuarto tramos se condensa el barroco en el vaivén de dos arquetipos, uno inicial: el Inca Garcilaso de la Vega (25 a 34), y el otro terminal, José Celestino Mutis (35-40). En el quinto tramo se expone el neobarroco de América Latina de la mano de un pensador colombiano universal, Fernando Zalamea (41- 46). En el sexto (47-50), el autor sintetiza su trayecto encaminado a aparejar la riqueza del neobarroco con la transformación de la sociedad ,mediante el proyecto de una Nueva Ruta Libertadora por la paz, la educación, la ciencia y la cultura para renovar la utopía de constituir la educación como cuarto poder público, utopía ya latente en Tomás Moro, *La Nueva Atlántida* y explícita en un discurso de Bolívar.

Palabras clave: Neo-barroco, Inca Garcilaso, Celestino Mutis, Fernando Zalamea, Nueva Ruta Libertadora

Abstract

The work is divided into six sections and fifty entries, in the form of questions and conjectures. The first section (1 to 8) exposes the imperative of freeing historical examination from sad passions. The second (9 to 24) examines names of the region by means of a paradox: every proper name is usually improper; and adds a caution: defining an identity by radical opposition to others is a nefarious artifice as occurred in the genesis and tendency of the name Latin America. In the third and fourth sections the baroque is condensed in the swinging of two archetypes, an initial one: the Inca Garcilaso de la Vega (25 to 34), and the other terminal, José Celestino Mutis (35-40). In the fifth section the neo-baroque of Latin America is exposed by the hand of a universal Colombian thinker, Fernando Zalamea (41-46). In the sixth (47-50), the author synthesizes his journey aimed at pairing the richness of the neo-baroque with the transformation of society, through the project of a New Liberating Route for peace, education, science and culture to renew the utopia of establishing education as the fourth public power, a utopia already latent in Thomas More, The New Atlantis and explicit in a speech by Bolívar.

Keywords Neo-baroque, Inca Garcilaso, Celestino Mutis, Fernando Zalamea, Nueva Ruta Libertadora, New Liberating Route.

Primer tramo:

El cuidado y la cura del demonio interior

1. ¿Cuál es este enemigo interior del cual nos alerta Kant? ¿El Lucifer inherente a cada cual, encarnación de soberbia y envidia, pecado capital de las pasiones, tan exaltado en la Contrarreforma? ¿El *daimon*, ambiguo consejero de Sócrates, resucitado en el neoplatonismo, revivido en el barroco? ¿El genio maligno de Descartes, en el germen de la era moderna? ¿El indispensable Mefistófeles negador, cuando nos elevamos a la soberanía del Fausto? ¿Los velos de maya del budismo, exaltados por quien bebió del barroco de Gracián, Arturo Schopenhauer? ¿El Ello de Freud que humilla el narcisismo del Ego, nuestro inconsciente personal y colectivo, en una de las primeras apariciones de un «yo» cuántico, de tan patente estirpe neo-barroca por disolver en fantasma el «yo» sólido de la modernidad, más allá de la tradición del neoplatónico doble divino, del sosías y de la versión romántica del *doppelgänger*? ¿El mal patrón egoísta de cada individuo —demasiado de *libido possidendi* y *dominandi*—, a quien el matemático y místico Alexander Grothendieck mentaba como carcelero del espíritu, antes de salvarse él de su demasiado al enclaustrarse como místico en los Pirineos, no distante de donde Walter Benjamin buscó pasaje a la salvación del nazismo, vecino al mítico Montségur o Monsalvat, sede imaginaria del Grial? (Restrepo, 2010)?

2. Sea cuales fueren formas y atributos del *Gegner*, el epígrafe de Kant nos advertía en el portal de la *Crítica de la razón pura* que el infierno no son los otros, a diferencia de lo que afirma un personaje en una obra de Sartre. Ni siquiera somos

ajenos a él, si atendemos a la profilaxis de Ítalo Calvino, el autor de seis propuestas para este nuevo milenio tan barrocas y neo-barrocas, pese a su novedad: visibilidad, levedad, velocidad, multiplicidad, exactitud y consistencia (Calvino, 1989). El autor, cubano de nacimiento e italiano por residencia, aconseja al fin de *Ciudades Invisibles*: «el infierno de los vivos no es algo porvenir; hay uno, el que ya existe aquí, el infierno que habitamos todos los días, que formamos estando juntos. Hay dos maneras de no sufrirlo. La primera es fácil para muchos: aceptar el infierno y volverse parte de él hasta el punto de dejar de verlo. La segunda es riesgosa y exige atención y aprendizaje continuos: buscar y saber quién y qué, en medio del infierno, no es infierno, y hacer que dure, y dejarle espacio» (Calvino: 2005: 171). Sólo que en uno mismo también suele anidar el infierno.

3. Esta «atención y aprendizaje continuos» fue argumentada por Kant como disciplina filosófica. En el tránsito de la sensibilidad al entendimiento, y de éste a la razón, hay mucho que se pierde de modo inevitable, porque las grandes ideas, nunca menospreciadas a causa de nuestra predisposición a comprender lo que es incomprendible, aunque sean posibles, son improbables, dada nuestra finitud. La propensión metafísica, y aún teológica, ineludible y angustiosa, descubre nuestra impotencia en la aprehensión de los númenos, pese a que podamos intuir los fenómenos y rendirlos en conceptos, juicios e ideas. De las ideas —y por extensión, de las grandes ideologías— sólo se puede derivar antinomias, el exquisito juego de una dialéctica paradójica que mantiene en suspenso los contrarios, más un fecundo empleo heurístico en las estrategias de indagación que oscila entre la reducción a universales —máxima abstracción en la secuela del realismo medieval— o la inclinación contraria por lo singular —máxima tensión nominalista medieval—, antípodas tan socorridas en la ironía de Borges (Borges: 1974 847), empero suavizados en Kant con la gracia de un principio de afinidad que nos inclina a transitar en aproximaciones ascendentes y descendentes, semejante al principio de fineza de Pascal, la cual encontrará en Leibniz y en Newton la formulación del cálculo diferencial e integral y en estos tiempos con auxilio de lógicas paraconsistentes, geometrías no euclidianas, matemáticas complejas y semiología arraigada en C.S. Peirce, como procede Fernando Zalamea en clave del neobarroco.

Una vía tan ardua como la de Zalamea es imprescindible, ya que asistimos a un reencantamiento del mundo, contrario a la predicción racionalista de Max Weber, y a una reviviscencia de la pasión por ideologías y verdades absolutas, antípodas de lo que el júbilo subsiguiente al fin de la segunda guerra anunciaba como fin de ellas (Bell, 1964). Dominan ahora la exaltación no poco neurasténica de la sensibilidad, doblada por la enervación de imágenes, los narcisismos identitarios y las atmósferas de cancelación que, por paradoja, instituyen una inquisición más cruel por ubicua, cotidiana y efectiva, que aquella que tanto se denuesta; pululan los absolutismos radicales, camuflados como medias y falsas verdades. En inadvertido pestañeo, volvemos a una atmósfera anterior a la paz de Westfalia, lejos de las lecciones de

tolerancia del liberalismo clásico, reputadas hoy como defecto. Se diría que se trata de una regresión a la era barroca, empero sin el arte y la sabiduría que engrandecieron la época. El *horror vacui* que inspirara sapiencia y sabiduría, es ahora flato vacío inane porque la conciencia trágica de los universales, aún si relativos, cedió el paso a la contingencia de singularidades egolátricas. Lo sublime se expulsa por las ventanas, pero ingresa con su horror por la puerta de entrada.

El enemigo interior es la propensión al dogmatismo. Tal es el gélido y flamígero infierno. Donde no hay dudas, arden llamas que consumen en soberbia e ira a quienes las dispensan y a quienes se humillan obsecuentes. El purgatorio afinca un pie en el averno, y otro en el paraíso, aunque en este solo caben sorpresas, preguntas y admiración, aun si por eternas puedan aburrir. El limbo es el silencio, al cual el pensador acude atormentado en el exilio del mundo. En esta porción vacilante del orbe donde sufrimos con pocos gozos por vivir en una atmósfera de genesiaco apocalipsis¹. se forjaron de hace poco más de dos siglos dos utopías, tan cercanas a las distopías, fundadas en la malquerencia radical a dos imperios, primero el español, luego el estadounidense. Es en este punto donde adquiere todo su valor el epígrafe de Kant: el enemigo palpita bajo nuestra piel como legión de propios demonios.

6. Un balance de poco más de dos siglos revela un contraste atroz entre la viveza de artes y letras y la impotencia económica y política para remediar nuestros males. Pareciéramos reencarnar de tramo en tramo la figura del duende, tan opuesto a la derecha del ángel y a la ciclotimia de la musa, porque nuestras máximas verdades se producen en trances de agonía, según la figuración neo-barroca de García Lorca (García Lorca, 2013). Nuestro destino no es manifiesto, es fantasmal. La incapacidad para llegar a ser lo que quisiéramos ser, no obedece, en definitiva, a enemigos externos, sino a nuestra proclividad a engañarnos, no pudiendo hacer lo que está a nuestra mano hacer, justo por propensión dogmática. Que los imperios tiendan a la dominación por distintos medios, es una tautología. En cambio, que los pueblos no ejerzan su libertad para elegir su propio camino, impedidos por fracturas internas, cuando podrían, demanda explicaciones que no suelen abundar cuando la visión se ciega por envidia e ira.

7. De ahí que, de interrogación en interrogación, y de conjetura en conjetura, habrá de esquivarse el Escila de la leyenda negra y el Caribdis de la leyenda rosa en lo tocante al período colonial, y también la tendencia a culpar a otros por nuestras propias faltas en la etapa republicana. Que el mundo sea una mascarada de engaños, es bien sabido si se lee el *Criticón* de Baltasar Gracián, junto a Cervantes, Quevedo, Góngora y la picaresca. Si se libra la anamnesis histórica de tantas engañifas, lucirá exultante nuestro sendero en la continuidad del barroco al neo-barroco y se apuntará por este medio a un más llana utopía, no solo posible, sino también probable y comprobable y, lo mejor, librada de distopías.

8. En esta senda sigo y varío a Fernando Zalamea cuando esmera el diamante de la interpretación: alegoría, —nótese el guiño barroco—, para aludir a cuanto ha de ser pensada una joya por largas y densas duraciones geológicas o temporales, aquí la cristalina transparencia del pensamiento, para librarse del carbón del cual emerge —los absolutos ideológicos: casos del ambiguo Bolívar; de Torres Caycedo; del *Ariel* de Rodó; de la exaltación acrítica de la juventud por los raptos poéticos del buen Rubén Darío, la grandilocuencia de José Ingenieros y la Reforma de Córdoba; de la raza cósmica de Vasconcelos; y de tantas fantasmagorías reiteradas como variaciones de nuestros *revenants*, como el absurdo de pedir disculpas retrospectivas y anacrónicas por hechos y desechos propios de otra época—. Cuya fuente me propongo descubrir en este ensayo. Pero aquí es necesario obrar como el desolado Montesinos en la Cueva que lleva su nombre al exclamar ante un impase: «¡paciencia y barajar!»: indispensable rodeo, como el del río Guadalquivir, para dar mayor sentido a las lagunas —léase: a los socavones de las meditaciones—, pues mal nos hacemos a nosotros mismos, si por artulugio anacrónico despertáramos con la conciencia de hoy en otra era, siendo, como somos, descendientes de víctimas y de victimarios que obraron sometidos al rigor de muy distintos tiempos.

Segundo tramo:

Lo que velan y revelan los nombres

9. Nombrar es dar razón. De algo o de alguien. De ahí que el escritor sea en metáfora un delegado de Dios, en realidad un creador que opera cierta magia simpática para dar cuenta del mundo. Pero aquí también emerge el genio maligno, benemérito por sembrar dudas. Porque por paradoja podría sospecharse que todo nombre propio es impropio. Caso extremo es la antífrasis, recurso barroco por excelencia por designar un nombre lo opuesto de lo mentado. Así lo sazona con tanta ironía Gracián en su labor de guiar a Andrenio, un nuevo Adán que emerge del naufragio del medioevo, alegoría del renacimiento repensado desde el barroco, como barruntaba Eugenio de Ors (Ors, 1993).

10. Por cierto, como sucede en las réplicas y variaciones del barroco, Cratilo ejerce la maestranza de Andrenio. De *Crise en Crise* lo desengaña de vanidades del teatro del mundo, de un modo muy antípoda de la instrucción de Robinson Crusoe al otro náufrago, el negro Viernes: modo sapiencial contra utilitario. De la proliferación de la antífrasis, he extraído por amable burla la raíz de un *ladino speech*, acto de habla ladino, reverso de los famosos actos de habla performativos de Austin, para figurar que quien algo dice, hará de modo exacto el negativo de cuanto predica. La ironía sirve para vapulear la manía retórica tan abundosa en la política de Iberoamérica, en especial cuando desciende a estas hermosas selvas meridionales, por ejemplo, las calamitosas antífrasis de la retórica de Simón Bolívar.

11. Y me anticipo a precaver que no se tome la acepción de ladino como estigma. Antes bien, como se verá, encierra un inmenso elogio a la matriz de nuestra lengua, sólo que en la prodigiosa algarabía de la convivencia de tres culturas en la plaza andaluza, como luego en estos lares, la virtud de la multitudinaria parla corre pareja a las fantásticas artes de mímeis y simulación.

12. Hay nombres ajustados a los entes como un danzarín del tango al tallar el brazo con delicadeza en la cintura de una fina dama; y por oposición, otros donde la danzarina es tan gruesa, que no hay manos prestas a acompañarla. Del poder, por ejemplo, puede decirse que su definición es casi tautológica: el poder es el poder; algo que se sobreentiende, si se define como la capacidad de alguien de obtener algo por distintos medios, incluso por uso o abuso de otros. Del Estado o de la democracia, en cambio, brotan, como de las grandes ideas, la de Dios por ejemplo, tantos atributos, con frecuencia tan contrarios, que pronto suscitan discordias, hasta el punto de acudir al recurso extremo, pero lógico, aunque al cabo imposible, de definir al ente por un sinnúmero infinito de aquello que no es, como en el caso de la teología negativa. Toda definición es predicada por lo que incluye, como también por lo excluido.

13. Definir una región del mundo por sus coordenadas sería tan vacío como deducir el carácter de un individuo por peso y talla. Y aún si se añade un nombre, por ejemplo, al preguntar en un bazar dominical por un tal Pedro, acudirían decenas al llamado. Así, tampoco se añade especificidad si se toman coordenadas la latitud septentrional por el límite superior del Caribe en las Antillas mayores: 21°59'00"N 79°02'00"O —prescindiendo de que las islas son miríada—, y fijando el límite más meridional en la Antártida, oscilando sus longitudes entre unos 78° grados al oeste y 61° por las Malvinas al oeste del meridiano. Tampoco se ganaría mucho si se acudiera al juego astrológico de componer una carta astral de la región, a no ser que se cruzara con la línea del tiempo para inducir algunos rasgos: ya que tendría que precisarse la edad exacta de la separación del continente de Pangea, pues de esa datación geológica inmensurable se derivarán tremendas consecuencias, tantas como las deducibles de la fusión por Panamá de las dos partes continentales hace cerca de sesenta y seis millones de años. La fantasía no será empero desdeñable, pues todo lo que se juega luego de la incomparable hazaña marítima de Portugal y de España al final del siglo XV, y luego de la expedición de Balboa por Panamá, más el periplo orbital de Magallanes y Elcano, es la inacabada tarea de entrelazar por la cultura mundos separados. Partiendo de un hecho decisivo: que la especie humana es advenediza en este albergue, a partir de su aurora en algún paraje de África. En el fondo, todos deambulamos sobre pies negros con distintas máscaras.

14. Así que habrá que buscar un signo del destino entre los fabulosos equívocos de Colón, el Tratado de Tordesillas (1494) que repartió entre Brasil y España los linderos coloniales de los dos imperios, y un poco más allá de las precisiones del mapa de Martín Waldseemüller (1507). No habrá que ir muy lejos, pues tal hito fue

publicación de la *Utopía* de Tomás Moro en 1516. Aristotélica en su primera parte por su tendencia nominalista al describir tendencias que se reflejarán luego en el célebre capítulo XXIV de *El Capital* de Marx en torno a la «acumulación originaria del capital», es neoplatónica en su segunda parte en la invención del todo imaginaria de una sociedad. *Vetera et nova*, la imaginación servirá como placebo de todo el devenir del continente y en especial de su tronco meridional. Placebo se deriva de la conjugación del tiempo futuro del verbo *placere* y, por tanto, condensa la idea fuerza del más obstinado deseo, no distante de la trampa mesiánica.

15. Como se arguye de la invención precedente de la república platónica, la utopía encierra su propia distopía. Pues de ella bien puede decirse lo que predicó Cervantes de la Clara Perlerina en *El Quijote*: «mirada por el lado derecho, parece una flor de campo; por el izquierdo no tanto porque le falta aquel ojo que le saltó de viruelas». Pues si bien se ensalza una comunidad basada en la propiedad común y en la educación recíproca, ella subsiste gracias a una estricta moralidad, por la cual cada ojo vigila el morro de otros. Y además, como precisa de esclavos, los halla por medio de la guerra en otras islas. De ahí que, ante esta y todas las utopías, será preciso forzar el juicio, como ensayaba don Quijote, cuando se dirigía al Mono del Maese Pedro para que «le dijese si ciertas cosas que había pasado en la cueva de Montesinos habían sido soñadas o verdaderas, porque a él le parecía que tenían de todo»; ante lo cual pasará lo que ocurre hoy, cuando el mono le respondió, según Maese Pedro, «que parte de las cosas que su merced vio o pasó en la dicha cueva son falsas y parte verosímiles». La polaridad pendular se instala desde el principio como fuerza motriz del continente y del mundo en una dialéctica irresoluble que demanda, como razona Fernando Zalamea, una lógica paraconsistente, como la creada por el brasileño Newton da Costa y por otros pensadores en lo que se puede calificar como prodigio neobarroco prefigurado en aquel pasaje cervantino.

16. Los nombres de la región forman un palimpsesto. Cada uno añade atributos verosímiles y mendaces. América por el patronímico de Vespucci: el continente por el publicista, no por el explorador, mágica sustitución. Al correr el tiempo, suscitará una gruesa metáfora de achicamiento: la parte por el todo, como la más escandalosa de Luis XIV, «el Estado soy yo», y luego cuando el emergente imperio de Estados Unidos, una parte apenas de América del Norte, se cobija como encarnación del continente entero. Los nombres son en ocasiones fetichistas: el nombre de una porción del continente para arroparse del contenido con abuso. El poder se ejerce también en el lenguaje. Colón hubiera merecido el nombre del continente, pero el repudio castigó su ambigüedad: ser una mixtura de lo antiguo y de lo moderno, un alquimista que se movía entre el oro físico y el espiritual, entre imaginarios orientales y occidentales. En el tercer centenario del encuentro de dos mundos se procuró resarcimiento: el Kings College fue rebautizado como Universidad de Columbia, sin saber si, más pronto que tarde, se depondrá su nombre por las manías postcoloniales. Francisco de Miranda se inspiró en un poema a Colón de la esclava Phillis Wheatley

para nombrar su utopía: la imaginaria *Columbeia*, un polo antípoda meridional a lo que entonces se llamaba unas veces como Indias Occidentales, Iberoamérica o Hispanoamérica. Por incuria, el proyecto cayó a pedazos. Mientras el de los Estados Unidos se ensanchaba a izquierda y al sur, el de Miranda, de la mano de quien lo había traicionado, Bolívar, se redujo a la Gran Colombia, y esta, por añadida culpa, se contrajo a la porción de Colombia; nombre vacilante, porque por tiempos se figuró como el Nuevo Reyno de Granada, o Nueva Granada a secas, o Confederación Neogranadina, por la nostalgia de su fundador, Jiménez de Quesada, por su estancia juvenil en la hermosa villa.

17. El nombre de las Indias Occidentales merece mayor detenimiento por los fabulosos equívocos de Colón. De allí se derivó una fantástica figura, muy barroca, para describir la maravillosa mixtura étnica de estos pueblos-mundos cobijados por las neo platónicas y neo tomistas Leyes de Indias: la pirámide de Castas. Dios es acompañado de Eva María como *Deus ex machina* arriba de la pirámide; lo blanco en la cúspide; lo mulato y lo mestizo a izquierda y derecha en el medio; lo indio y lo negro en la base. Por supuesto, se incluye en el tablero el imprescindible motor de lo femenino, por lo cual es indispensable la designación con el artículo neutro, dado el papel generador de lo femenino: venia al lenguaje inclusivo, sin violar la gramática de Nebrija. De estos agentes se desprenden tantas coloraturas y matices del inconmensurable palimpsesto colonial del mestizaje, como las figuras de zambo y zamba por lo bajo, e innumerables mezclas con nombres que agotan el fabulario: tente en el aire, salto atrás, quinterones y cuarterones, coyotes, hasta desembocar, al fin del siglo XVIII, en la maravillosa nomenclatura del «no te conozco», con la cual se refrenda la vocación de inclusión étnica de la multitud. Todo el variopinto entretejido depende de un imaginario, dado que por fortuna la pirámide no es pirámide (todos nacemos y morimos a ras de piso); las indias no son indias (esto es: hindúes); y lo que es exquisito: por la grandiosa definición teológica de la primera mitad del siglo XVI, las castas no son castas. Simple definición que designa, empero, una monumental diferencia en el destino de estos pueblos mundos: sus estilos de vida (tan definitivos en la sociología de Max Weber), son proclives, pese a diferencias estamentales de ornamentación simbólica, al comensalismo (*cum mensa*), al compañerismo (*cum panis*), a la cohabitación y a la copulación (Weber, 1958). Algún escritor diría con burla que las únicas revoluciones exitosas en medio milenio se debieron a mutaciones telúricas y a la prolífica procreación de las mujeres.

18. De la enorme mascarada de nombres, un cambio merece destacarse por su trascendencia: el de América Latina. La animosidad de las nuevas repúblicas contra España sepultó por mucho tiempo las antiguas apelaciones de Hispanoamérica e Iberoamérica, pese a empeños de algunas minorías de la sociedad patricia. Se eclipsó junto a otras designaciones neutras, como la América del Sur, Suramérica o la América Meridional. El bautismo merece dilucidarse, porque corresponde a uno de los imaginarios más persistentes de la historia cultural de la región, junto al Catecismo

de Astete de 1599 y a la Urbanidad de Manuel Antonio Carreño, obra publicada en 1852 en Caracas, entonces una villa de apenas 50.000 habitantes. Ambos hitos superan en eficacia a cualquier clásico de las letras del subcontinente por calar en la caja negra de los habitantes, y por configurar lo que he denominado contrahechura de un maximalismo de creencias, paralelas a un minimalismo de una ética convertida en etiqueta y de una moral desaguada en moralina. Surtidores, pues, de iras, soberbias y demasías. De semejante tenor fue la investidura del nombre de América Latina.

19. La datación y fuente del bautismo son precisas: el nombre de América Latina aparece en un verso del colombiano José María de los Dolores Torres Caicedo (Bogotá, 1830-París, 1889). Diplomático, hijo de españoles expropiados en las guerras de independencia, fue protegido tras quedar huérfano en su infancia por monseñor Manuel José Mosquera, hermano del militar radical Tomás Cipriano de Mosquera, en cuyo régimen se raparon buena parte de los bienes de la Iglesia. Típicas confusiones de las revueltas y contrarrevoluciones decimonónicas de Colombia, nadie imaginaría que uno de los primeros adalides del conservatismo más radical fuera el autor de un poema que, por el nombre de América Latina, ha sido, desde su publicación, un canto de batalla de las revoluciones meridionales, más mentado incluso que la *Internacional*. De fantasmas estamos inundados.

20. El poema *Las Dos Américas* apareció en la revista *El Correo de Ultramar*, el 15 de febrero de 1857 en París, escrito en Venecia el 27 de septiembre de 1856 (Torres, 1857). Dirigía la revista Torres Caicedo, de suma importancia para la correspondencia con España y para la difusión de la literatura de Hispanoamérica, refrendada además por el liderazgo del diplomático para el restablecimiento de las relaciones diplomáticas de Colombia con España y para la fundación de sedes de ultramar de la Academia de la Lengua, entre ellas la pionera de Colombia, así como por una exitosa campaña por la protección de los derechos de autor con amparo de Víctor Hugo. Tantas virtudes no opacan, empero, el juicio de que el nombre de América Latina se haya oficiado en uno de los más simples poemas de la historia mundial de la poesía. El extenso poema lleva un epígrafe de Manuel José Quintana que tiñe de color pasional al poema de Torres Caicedo: «Yo lo juro también, y en este instante/ Yo me siento mayor, dadme una lanza,/ Ceñidme el casco fiero y refulgente,/ Volemos al combate, a la venganza,/ Y el que niegue su pecho a la esperanza/ Hunda en el polvo la cobarde frente.» (Quintana, 1992).

21. Quintana fue un ilustrado español, quien fuera injusta víctima del tremendo lapsus de España por la comedia bufa orquestada por Napoleón y Pepe Botellas con la complicidad del intonso Godoy, mal llamado «Príncipe de la Paz», y los papeles secundarios y tragicómicos de Carlos IV y Fernando VII. De talante neoclásico, con algunas avanzadas al romanticismo que hallarán resonancias en la *Oda a la Estatua*, uno de los últimos poemas del modernista José Asunción Silva, el pasable poema épico y trágico bien hubiera merecido figurar en el libro clásico de Blumenberg, *Naufragio con espectador*. Pero no hay que olvidar que, de las revueltas contra

Pepe Botellas, extraerán las guerrillas conservadoras y revolucionarias colombianas, sí, unas y otras, los manuales de combate, según ha estudiado el historiador antioqueño Luis Javier (Ortiz, 2010). Nos hallamos, así, ante un auténtico embrollo, que merecería muchas dilucidaciones, pero que da cuenta de que, pese a tantas declaraciones de independencia respecto a España, su estela, luego de tres siglos coloniales, continúa presidiendo a diestra y siniestra el derrotero de esta porción del globo, en ocasiones con un fantasmal paralelismo.

22. El poema épico de Torres Caicedo, aliñado con un ya desusado tono neoclásico, sumado a la demasía romántica, consta de diez extensos cantos, 36 estrofas, cada una de ocho versos endecasílabos, sin rima, lo que da un total de 285 líneas. Pinta en paralelo las revoluciones de independencia del norte y del sur de América, pero pronto exalta la codicia y rapacidad del imperio septentrional y derrocha calificativos para esmerar la condición de víctima inocente del sur. Tras lo cual, emula y excede el aliento a la contienda armada del poema de Quintana, como si trasladara al continente americano la querella del pueblo español contra el invasor francés. Magia cronológica y batiburrillo conceptual, no advierte que escribe desde Francia, el antiguo enemigo del levantamiento de Aranjuez, encaminada ya la nación gala a entronar a un mustio descendiente de Napoleón, el III, ansioso de emular al primero, ahora contra el dominio de los Estados Unidos, como cuando ensayará el absurdo lance de imponer a un favorito en Méjico, el desastrado Maximiliano; tras lo cual querellará contra Prusia con el fatal resultado que detonará el ascenso imperial de Alemania con Bismark, de lo cual derivarán las dos guerras mundiales del siglo XX. El poema, pues, procedía como aquel que intenta apagar un fuego con gasolina.

23. En resumen, el desmesurado poema pareciera narrado como un cuento de hadas para niños, con una bruja mala y una víctima inocente y hechizada. Con frecuencia se refiere a la América del Sur, pero en el decisivo antepenúltimo canto, el IX, aparece la sacrosanta marca registrada de América Latina: «¡Mas aislados se encuentran, desunidos/ Esos pueblos nacidos para aliarse,/ La unión es su deber, /Su ley amarse;/ Igual origen tienen y misión,/ La raza de América latina/ Al frente tiene la sajona raza, /Enemiga mortal que ya amenaza/ Su libertad destruir y su pendón». El resto del canto noveno pinta una arcadia utópica de pueblos del sur, unidos por raza, tradición, lengua y religión, que la posterioridad burlará. Tras ello sigue en el canto décimo un clamoreo, tan redundante como inane, por la poción mágica del recurso a las armas que luce como un remedo anacrónico del poema de Quintana a la revuelta de Aranjuez: «¡A la lid!/ Mientras alienten nuestros pechos,/ Mientras circule sangre en nuestras venas,/ Repitamos, si es fuerza, las escenas/ De Ayacucho, de Bárbula y Junín./ El pueblo que pretende encadenarnos,/ Nos encuentre cerrados en batalla,/ Descargándole pólvora y metralla,/ ¡Al claro son del bélico clarín!». El lector acerado sonreirá al sospechar a Torres Caicedo, como un Quijote doblemente anacrónico, al pulsar sus versos desde un diván de estilo Recamier. *Ladino speech*: profusos gestos sin respaldo fáctico.

24. Pese a algunos encantos, entre tantos desencantos, el espíritu del poema y la aureola del nombre, se hallarán en el bello libro de Rodó, el *Ariel*, empero tan equívoco por remitirnos a Grecia, como ese doble remedo de llamar a Bogotá «la Atenas suramericana», ya usado hacia 1820 en Argentina; por silogismos espurios se tachará de Calibán al imperio del norte; huellas se hallarán en José Martí, junto al nuevo apelativo romántico y, por ello, un tanto engañoso de *Nuestra América*; otras se constatarán en el modernismo del enjundioso Rubén Darío, pero ante todo en su elogio desmesurado de la juventud, mismo que se hallará reduplicado en José Ingenieros y, por él, en el manifiesto de la Reforma de Córdoba de 1918; en los movimientos políticos en principio reformadores, muy pronto avejentados del Partido Revolucionario de los Trabajadores, PRT; de la Alianza Popular Revolucionaria Americana, APRA; en el liberalismo colombiano desteñido de los treinta; en la ficción de Vasconcelos sobre la *Raza Cósmica*; en los intentos de Haya de la Torre de circunscribir la América Latina a la andina, con el nombre de Indoamérica; en la suerte a la postre fallida de las revoluciones sandinistas, bolivarianas de Venezuela, la ambivalente de Cuba y en todas las sagas pretendidamente revolucionarias que hacen suyo el lema tácito de Torres Caicedo y de Martí, «patria o muerte»; e incluso en la tan romántica, como meliflua intención de cambiar el contorno de América por la Abya Yala, engañosa ilusión, porque si es cierto que los indígenas cunas eran excelentes navegantes de cabotaje, estaban lejos de poder dar una idea global de América como fuera iniciada por el lusitano Magallanes y el español Elcano. El mayor extravío es definir la propia identidad a partir de una pugnacidad fiera. En tal desplazamiento se valida de nuevo la preciosa sentencia del epígrafe de Kant: «debemos buscar al enemigo dentro de nosotros mismos».

Tercer tramo:

El Barroco como vaivén iberoamericano

Dar es un servicio, recibir es servidumbre.

25. La sentencia del epígrafe es proverbial de la nobleza medieval ibérica: condensa un notable rasgo espiritual de la península suroccidental de Europa. Pues sí que fue bien cierta, cuando el prodigio cultural de la España de las tres culturas transfirió el tesoro de un saber múltiple por medio de la escuela de traductores de Toledo a la ya reluciente alborada del pensamiento tardomedieval europeo. Fue entonces más lo que dio, que lo recibido, debido a inhibiciones dogmáticas autoimpuestas. Lo mismo ocurrirá por fatalidad histórica cuando el oro material y simbólico del barroco se irrigó a todas las latitudes europeas, mermado por la entropía económica. Fue una manifestación temprana de la llamada «enfermedad holandesa», entonces literal por desparramarse el oro de América a Flandes por falta de beneficio industrial

endógeno, agravado por fallas políticas y sociales que desembocaron en derrotas de siglo en siglo: Armada Invencible, batalla de Rocroi, Trafalgar, Napoleón, la mal llamada guerra hispano-cubana de 1898. Y no obstante, el oro espiritual del barroco español y americano se transferirá a la ilustración europea, de donde dormirá, como Montesinos en su cueva, hasta despertar en el siglo XX como pujante neobarroco.

26. El antropólogo de la cultura escocés Víctor Turner (1920-1983) estudió los ritos de paso de individuos y pueblos como un trance liminar: situaciones y personajes maduran como orugas en intersticios, pasajes de tránsito y de trance, ambiguos, que oscilan en un vaivén remarcado por dos condiciones que refuerzan la mediación: "*in betwixt and in between*": en el medio y por el medio. Son como el *daimon* en la mitología de Diotima, expuesta en *El Banquete* de Platón: mediadores entre lo alto y lo bajo, entre oriente y occidente. El *daimon* encarna el arquetipo del amor como hijo bastardo de Poros, lo absoluto, y de Penía, alegoría de la nada indigente.

27. En este tránsito se abren los dos caminos de la alquimia que el simbolista Mallarmé distinguió como directriz de la evolución de la cultura moderna en un pasaje de *Variations sur un sujet*: «Alguna deferencia, mejor, para con el laboratorio extinto de la gran obra, consistiría en reemprender, sin horno, los experimentos, pociones, enfriados, de otro modo que en las pedrerías, para continuar por la simple inteligencia. Como no hay abiertas a la investigación mental más que dos vías, para todo, en las que nuestra necesidad se bifurca, a saber la estética por un lado y luego la economía política es, de este último designio, principalmente, que la alquimia fue la gloriosa, temprana y turbia precursora. Todo lo que en la misma, de puro, como falto de un sentido, antes de la aparición, actualmente, de la multitud, debe ser restituido al dominio social. La nula piedra, que sueña el oro, llamada filosofal: ¡pero si ella anuncia, en las finanzas, el futuro crédito, precediendo al capital o reduciéndolo a la humildad de la moneda!». Del barroco al neobarroco una lección es inconfundible: su genio es el supremo beneficio de la alquimia estética, tanto más si se esfuerza en el alambique espiritual, a contrapelo de la ruina de la economía política: oro contra orín.

28. Las grandes figuras prototípicas del majestuoso albor de España encarnaron la ambivalencia entre el oro material y el espiritual. Así, el mismo Colón, tan vacilante entre la fe espiritual y el relumbre del oro, como el luciferino fundador de la Nueva Granada, Gonzalo de Quesada, obnubilado por el Dorado, que lo enfermó, pero también obsesionado en su manierismo por el establecimiento de una colonia mixta, con su ambigüedad entre la orientación maquiavélica del Príncipe feroz, pero también inclinado a fundar comunidades heterogéneas en la estela neo platónica y neo tomista. De hecho, Gonzalo Jiménez de Quesada fue un inusitado adelantado en comprender que la dinámica de los imperios se guía también por las pasiones tristes, entre ellas la poderosa envidia. De modo que, visionario, ya adivinaba el duelo de propagandas que se encarnizaría en el siglo XVIII entre la leyenda negra y la leyenda rosa, dos medias verdades y al mismo tiempo medias mentiras por obedecer

más a la publicidad de dos imperios en disputa, uno decadente, el otro altivo. En su raro libro *El Antijovio*, que durmió el sueño de los justos por cerca de medio milenio, escribió profético: «De cómo en este tiempo presente los españoles son odiados de todas las naciones de la Tierra por aber sujetado a casi toda la rredondez d'ella, y de todas las más de las naciones que en ella ay pobladas, y de las demás causas que ay para esto. ¿Por dónde caminará ya el día de oy el español que pueda contar sencilla y verdaderamente sus hazañas? ¿Qué gente ni qué nación le querrá oyr sin mezclalle mil fábulas en los quentos berdaderos, y mill cosas que no pasaron con las que pasaron? De manera que a esta quenta no se hallará la çerta casi en ninguno de los estraños escritores» (Jiménez, 1952: 1). Así que, para librar este ensayo de naufragar a babor o a estribor, y también para condensarlo, porque tratar del barroco excede límites de un individuo, concentraré la perspectiva del vaivén del barroco entre la península ibérica e Iberoamérica en dos figuras extraordinarias: una inicial, la del arquetipo del gran ladino americano, el peruano llamado a sí mismo como el Inca Garcilaso de la Vega (1563, Cuzco, 1539-Córdoba, 1616), y otra terminal, encarnada en la monumental estampa del sabio gaditano radicado en la Nueva Granada, José Celestino Mutis (Cádiz, 1732-Santafé de Bogotá, 1808).

29. ¿De dónde son estos arquetipos? ¿Del lugar natal? ¿Del espacio de su muerte? ¿De sus transcurros vitales? ¿De su exilio en el destierro o, aún, en el encierro y entierro claustral de sus monasterios interiores, los claustros de las escrituras? En los dos arquetipos la respuesta es ambigua: vivieron y se desvivieron "*in betwixt and in between*", en el medio y por el medio, en la proeza de entrelazar los extremos de sus lugares de nacimiento y de su muerte, el uno del sur al norte, el otro del norte al sur, ambos con vocación universal.

30. He de ser somero, pues de cada uno hay cientos de libros escritos y aguardan tantos más para reconocer en ellos nuestro destino como pueblos mundos. Garcilaso fue el primer mestizo cultural del cruce de continentes. Su madre fue una mujer emparentada en primer grado con la dinastía de los regentes del imperio del Tahuantinsuyo. Su padre fue un importante capitán de las huestes de Gonzalo Pizarro, sobrino del gran poeta y militar renacentista, el toledano Garcilaso de la Vega, muerto a media vida en combate en Niza. El peruano fue hijo bastardo, pese a que fuera reconocido por su padre, quien diera dote a la madre y testara bienes al hijo. A sus veinte años partió para España, sin retorno distinto a amamantar, tras miles de peripecias, la memoria de sus raíces quechuas vertida en los dos clásicos libros de *Los Comentarios Reales*.

31. Ser hijo bastardo es signo de este medio milenio definido como moderno. Así lo registra uno de los libros del filósofo alemán Peter Sloterdijk, espléndido en su malabarismo intelectual: *Los hijos terribles de la edad moderna* (Sloterdijk, 2016). La galería es incesante, aunque para mí son ilustres los de un espíritu afín al Inca, Leonardo da Vinci, notable por oscilar entre la estética y la economía política: en su caso, la pintura y la guerra por los diseños de maquinaria bélica; en el

Inca, como en su tío poeta, por la vacilación entre armas y letras, todos como si se encerraran en el insuperable discurso del Quijote en torno al dilema de unas y otras. El fundamento mítico de la bastardía se moldeó en el discurso de Diotima en torno al amor como *daimon* e hijo bastardo de lo absoluto y de la nada. Y es que el amor es, a mi juicio, la fuerza motriz y la *anima mundi* del barroco iberoamericano y de su continuidad en el neobarroco: fuente de inconmensurable creatividad contrapuesta a la ruina exterior. En su primer libro autobiográfico, *La Lengua absoluta*, Elías Canetti, un exiliado de ascendencia ladina, tan lejano de su nostálgica Sefarad, comoquiera que si bien escribía en alemán, desde Alemania, al evocar la lengua materna de su infancia en los Balcanes, la palabra más evocada era la tan ibérica y ladina del amor.

32. De las biografías en torno al Inca Garcilaso es insuperable la del peruano, Max Hernández: *Memoria del bien perdido: conflicto, identidad y nostalgia en el Inca Garcilaso de la Vega* (Hernández, 1991). Al emplear psicoanálisis ortodoxos y heterodoxos, combinados con una aguda visión de la antropología cultural, el autor se pregunta cómo el *sudaca*, pretencioso de hallar reconocimiento en España por la vía de las armas —fue capitán en la guerra de las Alpujarras, destinada a rematar a expulsión de los moros en el coletazo de la afirmación del trono en la fe católica—, en la mitad del camino de su vida, luego de seguir su curso en nombre del padre, al hallarse, como Dante, en una selva oscura, sufrió un meridiano trance para retornar como el salmón al nacedero, por reencontrarse con su madre inca: mediante su propio reconocimiento equilibra la balanza del afecto por los dos mundos y realiza el matrimonio simbólico de sus progenitores. Según escribe Hernández, en tal trance por la noche oscura, Garcilaso rememora el quechua y, con él, resucita el mundo incaico, al evocar, en la sorprendente dicción de Joyce su «*indian moulder*», su madre boca indígena.

33. Lo más sorprendente del trance fue que se produjera por un vaivén excepcional: la tercera de las primeras traducciones al castellano del libro de León Hebreo escrito en toscano, *Diálogos de Amor*. León Hebreo es el nombre castellano asumido por Yehuda ben Yitzhak Abravanel, sefaradí nacido en Lisboa en 1464, cuando, desterrado, residiera en España de 1483 a 1492, de donde emigró a Italia por evadir la conversión forzosa. Allí moriría en Nápoles en 1530. Su libro fue publicado en 1502: por un neoplatonismo tan carnal, como místico, y más refinado que el del modelo de Ficino, se difundió en el renacimiento, con tanta o mayor potencia que la *Utopía* de Tomás Moro. El antiguo amor desplegaría sus alas en el barroco y además impondría su sello en la teología de Bartolomé de las Casas, Vitoria y Suárez plasmada en las Leyes de Indias. En las reseñas sobre el libro se destaca que León Hebreo bebió de Maimónides, el inmenso sefaradí español, primero en diferenciar la lectura alegórica de la literal del Antiguo Testamento. Y no extraña que ambos referentes, Maimónides y León Hebreo fueran lecturas preferentes de Baruch Spinoza; ni que, entre tantos lectores del insigne sefaradí, fuera exaltado por el mismo

Cervantes en un pasaje del Quijote: "Si tratáredes de amores, con dos onzas que sepáis de lengua toscana toparéis con León Hebreo, que os hincha las medidas". Asombra, además, que Cervantes leyera al sefaradí en la versión del Inca, y que ambos murieran en el mismo año, a un día de diferencia. Prodigioso encuentro de un bastardo inca y español con un portugués sefaradí, español e italiano. Porque a partir de la traducción, el renacido como ser universal y nombrado a sí mismo desde entonces como El Inca, colgó las armas, se haría cura y se dedicaría a las letras.

34. ¿Fue consciente el Inca Garcilaso de la Vega de que su compra de la capilla de las Ánimas en la Catedral de Córdoba, como destino para su tumba, significaba ser venerado en la antigua gran Mezquita de la ciudad que fuera epicentro del islam siglos atrás? Sospecho que sí. Y como devoto de Cristo, debió pensar en el significado del nicho amparado en la imagen más potente del purgatorio, donde acaso debía penar por haber pugnado en una guerra de tanta crueldad recíproca. Aunque guerreó, no fue hombre llevado por las pasiones tristes, —envidia, resentimiento—, o violentas— ira y soberbia. A diferencia de Guamán Poma, otro grande mestizo de los primeros americanos, no ardía en querellas de timbre profético y mesiánico. Por cierto, el Inca sabía desde su nacimiento que el nombre de conquista alude tanto al amor, como en tantas ocasiones al rapto violento. Pero le bastó y sobró con mostrar un modelo diferente de sociedad, la incaica, para que cualquier lector dedujera las más sabias lecciones del mundo. Porque acaso, también por su piedad y sapiencia, intuyera que el mayor enemigo de uno mismo, como también el mejor amigo, anidan dentro de sí, y que, por ende, la paz exterior descansa en el acuerdo y en el recuerdo interior de sí mismo.

Cuarto tramo:

Jose Celestino Mutis: bisagra entre el Barroco y el Neobarroco

Si fractus illabatur orbis, impavidum ferient ruina. Horacio: Odas, III-3, 7-8.

Si el mundo se disolviera en ruinas, éstas sostendrían al impávido.

35. Cuando a los imperios les da por caer, caen con estrépito. Y como en una nave en el naufragio, los restos servirán de leño para los desesperados, o de soportes para sobrevivir en terremotos.

36. El Inca Garcilaso de la Vega fue españolísimo por el modelo de su padre. Aunque por nacimiento, infancia, niñez y primera juventud fuera hasta sus veinte años peruano, en su nostalgia residió en contravía, imaginario, luego de la traducción de *los Diálogos de amor*, en su lugar natal por orientar su vida madura y anciana en nombre de la madre quechua. Nuevo Telémaco, nos prefiguró a los nacientes australes como seres que oscilan amorosos entre dos continentes, con vocación universal.

37. José Celestino Mutis apenas vivió veintiocho años en la península española y el resto de su larga vida en el Nuevo Reino de Granada. Si fuera cierto que uno elige de algún modo el momento y el lugar de su fallecimiento, no pudo ser más sabio el designio de su partida, por suceder en las fatuas fiestas de la falsa jura neogranadina de la asunción hechiza de Fernando Séptimo como sucesor del Reino, el ocho de noviembre de 1808, cuando a todas luces se adivinaba, aún en las penumbras de Santafé de Bogotá, que se iniciaba el ocaso de imperio por el demonio de Napoleón. Su corazón debió partirse por imposibilidad de elegir entre América y España. Aunque sospechaba del levantisco ánimo de sus discípulos, más animados a la independencia por la encarnación de la libertad inconmensurable de Mutis, que por la lectura de los escritores galos, no tuvo tiempo para adivinar que, desde el insólito observatorio astronómico erigido por él en la apartada villa con los recursos de la Expedición Botánica, el intuitivo y genial aprendiz a quien destinara a entrelazar cielo y tierra, astronomía y botánica, Francisco José de Caldas, como haría antes de ser fusilado por rebelde en 1816, usaría los despachos adjuntos al telescopio para urdir el 20 de julio de 1810, a poco menos de dos años luego de la defunción del sabio, la conspiración de criollos para iniciar una reyerta que, con excusa de un florero sonsacado a un bonachón tendero chapetón, como se los llamaba, proclamara cabildo abierto en la plaza mayor por reclamo de independencia política. Las efemérides notables del nacimiento de los Estados suelen esconder triquiñuelas casi infantiles, más movidas por envidia y resentimiento que por nobles fines². Pero, ¿qué se podría esperar de la comedia bufa de Bayona? Porque por infausto hado, la realeza española esquivó el salvamento del rey de Portugal para erigir la colonia de Brasil como sede del imperio lusitano, en audaz inversión carnavalesca. Con lo cual los destinos de Brasil se salvarían de los tremendos altibajos de las naciones emancipadas mediante guerras cruentas contra la llamada madre España. De ahí que Mutis compartiera la tragedia de tantísimos ilustrados españoles trizados por el declive de España de la mano siniestra de Napoleón, cuya aventura demencial consagró la victoria del capitalismo inglés.

38. Mutis nació en Cádiz, ciudad cosmopolita por ser asiento de legaciones europeas, dado el comercio con América. Estudió con los jesuitas con formación clásica y orientación moderna, en esa mezcla tan barroca de la orden renacentista. Es muy posible que el joven Mutis asistiera a las sesiones de la célebre Academia de Guardamarinas, donde Antonio de Ulloa y Jorge Juan expusieran los resultados de su travesía por la América Meridional en la Expedición de La Condamine, tardía, pero fecunda aproximación de la España borbónica a la ciencia. Mutis estudió medicina en Madrid y se vinculó al Jardín Botánico. Se le ofrecieron muchas posibilidades de seguir estudios en Europa, pero se decidió por embarcarse a la Nueva Granada, movido por la evocación del Protomédico Francisco Hernández de Toledo (circa 1517-1587), naturalista que estudio la flora y la fauna de Nueva España, carente de continuidad. Por tal elección, Mutis sostuvo correspondencia con Linneo.

39. Exponer todas las peripecias del sabio Mutis en su largo periplo en la Nueva Granada excedería los límites de muchos libros, tanto más de este ensayo. Baste indicar que el perfil básico de la nación que conformaría el Estado independiente quedó fijado por la impronta del héroe ilustrado por la apropiación de los paradigmas de Newton y Linneo, más sus aportes en matemáticas, medicina, educación, minería, artes y promoción del estudio de lenguas indígenas. Pero ante todo, fue gigante por encarnar una voluntad libre, sostenida frente a inconmensurables dificultades. En carta a un amigo español, dirigida en 1789, señaló, con orgullo, que se lo reconocía como el «oráculo» de un Nuevo Reino que, a su llegada, estaba sumido en «densísimas tinieblas». Católico, hasta el punto de hacerse sacerdote entrado en años, su espiritualidad nunca fue dogmática, formada como era en el talante moderado del benedictino Benito Feijóo, quien tendiera puente entre catolicismo y ciencia. Sorprendente, porque en su convicción teológica, más interior que exterior, tan aproximada al deísmo derivado del argumento físico teleológico de la existencia de Dios, lo llevaría, aún sin ninguna influencia directa, al ámbito del panteísmo de la naturaleza de Spinoza y, aún más allá, como minero que fue, además de matemático (traducción temprana de los *Principia* de Newton), se diría que hubiera aplaudido con entusiasmo al minero y pietista Novalis, cuando en el fin de *Los himnos a la noche* indicaba la dirección del espíritu de los tiempos mediante el imperativo marcado por una triple preposición: «hinunter zu den süßen Braut,/Zu Jesus, dem Geliebten»: «Hacia abajo, hacia la dulce novia,/hacia Jesús el amado»: predicamento por el cual el *Dichter* subvirtió en su lección magistral de abismo los cánones de la orientación teológica y metafísica hacia lo alto (Schulz, G., 1969: 53).

40. Amor, de nuevo, insuperable amor fue el signo de la aventura del gaditano Mutis en este lado del Atlántico, tan inconmensurable como el del Inca Garcilaso y como el de los escritores y artistas del barroco de allá y de acá. Así lo resume el primero de dos poemas escritos en latín entre 1776 y 1781, redactados como ejercicio escolar en una clase de matemáticas al hijo adolescente del Virrey Manuel Antonio Flórez, por quien debió profesar afecto especial por haberse formado el Virrey en la Academia de Guardamarinas en 1736. Lo traduje en 2008, luego de que durmiera en el limbo por cerca de dos siglos en la hermosa lengua muerta de Horacio, tan amado por Mutis: «Dime por cuales números se deducen estos otros y serás para mí/ como el supremo Apolo./ Se hacen visibles los enigmas ocultos./ Nacer a la mayoría de edad permite deducir unos números de otros./ Figuramos estos problemas para probar tu destreza./ Y si te place la ficción, sólo queda por desplegar las velas en tu honor./ ¿Cómo hacer? Ya a nosotros ahora mismo se revelan; la simulación place./ Si fueran demasiado ocultos, entonces a ti, gran Apolo,/ Se manifiestan, mientras te seducen con el encanto del trabajo./ El cálculo invita: te inspira entonces mucha alegría,/ Para que tú, como el mismo augur, puedas descubrir ciertas leyes/ De la naturaleza, y alcances las sedes superiores/ Donde los astros te invitan a mayores alturas: No te desalentarán / El recuerdo de los sudores, las noches de vigilia, los

trabajos del sufrimiento:/ Aparta con gozo en la escritura el sumo tedio/ Y no permitas que los pasos más graves impongan sus fines./ La obra de un día no es suficiente, una noche no alcanza:/ Pondera empero los tiempos duraderos si quieres concluir el curso iniciado./ De muchas cosas discurriría en torno a su velo contigo,/ Si a mí me concedieran los destinos ahora el azar del ocio./ El singular canto del campo; las melodías rurales que entonan los silenciosos/ árboles, plantas y prados;/ en estos lugares donde resonarán en el futuro/ Con bramidos, los alucinados profetas,/ La misma musa de mis votos se manifestó ante mí con señales claras,/ cuando una vez meditara en el campo en torno a la melodía de una caña./ Si no el genio que a nadie rehúsa la naturaleza,/ El amor me hizo vate y la flora me convirtió en poeta».

Quinto tramo:

Neobarroco en el marco del paradigma de la complejidad

41. Fue necesaria una conciencia del fracaso para que la potencia del barroco despertara en Iberoamérica con inédita fuerza: el detonante fue el coletazo del Imperio español con la pérdida de Puerto Rico, Cuba, Guam y Filipinas, seguido a poco con la secesión de Panamá en Colombia, instigada por el imperio naciente de Estados Unidos, a lo cual se sumaría la lamentable guerra civil de España. Baste mencionar en Portugal la obra de Pessoa, junto a la fuerza de las generaciones españolas del 98 y del 27, más los brotes del modernismo en la región meridional y caribeña de América y sus subsiguientes metamorfosis, debidas a la permeabilidad al surrealismo y a otras corrientes de las vanguardias. El lusitano honró su patronímico, Pessoa, al descomponerlo en multitud de máscaras, según la etimología de la palabra. La identidad del sujeto sólido fue desvertebrada en distintas y contradictorias apariencias, mucho más allá de lo que ya intuyera Rimbaud en la célebre carta a Izambard, cuando esforzaba un «desarreglo metódico de los sentidos para alcanzar visión»; una que partía del principio de admitir que «je est un autre», yo soy un otro. Para los propósitos de este ensayo, vale la pena resaltar la gran apertura a la conciencia de unas nuevas relaciones entre sensibilidad, entendimiento y razón en tres figuras: Unamuno al plantear su lema de pensar el sentimiento y sentir el pensamiento; María Zambrano en su delectación con una «razón poética»: Xavier Zubiri con su idea de una «inteligencia sentiente». Por su parte, Fernando Zalamea sitúa el concepto análogo de «razonabilidad» (neologismo para entramar razón y sensibilidad) del ensayista, filósofo y educador uruguayo Carlos Vaz Ferreira, de una razón compleja y expandida, subyacente como dínamo de la creatividad en artes y letras de la región de la América situada bajo las Antillas Mayores.

42. Sería imposible seguir estos hitos en debido detalle, si no mediaran dos claves para comprender el giro radical del pensamiento emergente en el siglo XX. La primera fue planteada por el sociólogo norteamericano Daniel Bell en 1973 (Bell,

1973). Aunque no se refiere a las artes y a las letras, fue fecunda la distinción entre el paradigma decimonónico de una «simplicidad compleja», y el sustitutivo de una «complejidad organizada». El primero es binario y disyuntivo: ciencia o arte; materialismo o idealismo; individuo o sociedad. El segundo organiza las oposiciones en el continuo de sistemas complejos incluyentes. Más abierta a las letras, la complejidad transdisciplinaria de Edgar Morin enriquece esta dirección. Su visión converge con las teorías de sistemas propuestas en América y Europa, empero con una sensibilidad inédita y una mayor pertinencia y calado para Iberoamérica por su ascendencia sefaradí y su larga estancia en Chile. Baste recordar que la memoria de la muerte de su madre a sus nueve años fue inolvidable por asociarse a la canción española del «relicario», como expresó en una de sus autobiografías titulada *Mis Demonios*.

43. La segunda vertiente proviene de un extraordinario pensador colombiano, Fernando Zalamea, más reconocido fuera del país que en su patria. Fernando goza de un extraordinario patrimonio cultural debido a su ascendencia. Su abuelo fue un notable poeta, Jorge Zalamea Borda, exministro de Educación y uno de los primeros sociólogos del país al realizar un temprano estudio del Departamento meridional de Nariño; fue primo del mayor sociólogo de Colombia, Orlando Fals Borda; Eduardo Zalamea Borda Borda, tío abuelo paterno, periodista y escritor notable, fue decisivo en la orientación hacia la literatura de Gabriel García Márquez. Su padre fue uno de los más grandes periodistas del país, en tanto que su madre, Marta Traba, argentina radicada en Colombia fue la mayor crítica de artes de América Latina y, de contera, gran novelista. Marta fue casada en segundo matrimonio con Ángel Rama. Baste indicar que el uruguayo fue el más lúcido crítico literario de la región, además editor de la monumental colección de la Biblioteca Ayacucho. Obró en la formación de Fernando como putativa maestro. El hermano de Fernando, Gustavo Zalamea, fue uno de los pintores más destacados del último medio siglo. De los innumerables premios obtenidos en el exterior por las obras de Fernando, se destaca el concedido en 2016 por una encuesta internacional sobre los cien pensadores transdisciplinarios más sobresalientes del mundo, siendo el único proveniente de América Latina y el Caribe (Ricuperati, 2016).

44. Unos signos cabalístico conjeturables sirven para delinear el destino del colega. Por su nacimiento, Fernando es piscis, lo cual sería irrelevante, si no remitiera el ideograma a dos peces invertidos semejantes al símbolo del yin y yang, tan caro a uno de las mayores luminarias de su bitácora: el matemático y místico Alexander Grothendieck, a quien Zalamea dedicara años de estudio, muchos ensayos y libros, hasta el punto de haber sido convocado hace poco a dirigir en Italia el *centro di Studi Grothendieckiani del Istituto Grothendieck*. También aleatorio, pero no desdeñable como los arquetipos de Carl Jung, es el carácter dual del signo, situado entre Júpiter, por tanto la dimensión celeste, el otro Neptuno, el signo del abismo oceánico: dos polaridades de lo sublime presentes en el péndulo del pensador. Pero lo más notable del año de su nacimiento proviene de que en mayo 7 de 1959 el científico y novelista

Charles Percy Snow pronunció sendas conferencias que serían publicadas como *Las dos culturas* (Snow, 1987). En ellas planteaba el divorcio creciente entre las humanidades y la racionalidad científica, centrando la contraposición en la rareza de que un científico comprendiera una tragedia de Shakespeare, y un humanista captara el significado de la segunda ley de la termodinámica. Era esta una oposición en la que se contrastaba la tendencia a una especialización, por la cual el científico sabía cada vez más sobre cada vez menos y, por oposición, el humanista ostentaba un conocimiento sobre todo, cada vez más vacío. Como se ha indicado, desde entonces las teorías de la complejidad sistémica, amparadas en la cibernética, han tendido a aproximar los extremos, lo mismo que la carta de la transdisciplinariedad promulgada en el primer congreso mundial dedicado al tema en el convento de la Arrávida, no por azar situado en Portugal, con el liderazgo de Basarab Nicolescu y Edgar Morin (Nicolescu, 1996). En dicha carta se menciona el precedente de Snow y la necesidad de apelar a nuevas perspectivas de una lógica que, a partir de la aparición de la física cuántica, desafía los tres postulados clásicos de identidad, no contracción y tercero excluido. En esta dirección se destaca la épica de un pensamiento universal de Fernando Zalamea, tan arraigado en el neobarroco iberoamericano. El medio y el hilo conductor de su travesía fueron las matemáticas: como sospecho, en tal decisión temprana debió obrar de modo consciente o inconsciente, la lejana influencia de José Celestino Mutis, incansable maestro y cultor de las matemáticas.

45. Una perspectiva compleja transdisciplinar ya se había prefigurado por el arquetipo de Charles Sanders Peirce, el creador de la semiótica y del pragmatismo, así nombrado, como remarca Zalamea, para diferenciarlo del pragmatismo más pando de Dewey, William James y de su secuencia en Richard Rorty. En *Ariel y Arisbe* (Zalamea, 2013), Zalamea se demuestra como uno de los sobresalientes pensadores del mundo en rescatar la obra de Peirce, quien desde su exilio en un poblado rural en los últimos dos decenios de su vida, a su muerte en 1914, sufrió el menosprecio puritano, semejante al que ocurriera con Poe hasta que fuera rescatado en Francia por Baudelaire y Mallarmé. La importancia de Peirce, quien dedicara dos décadas al estudio de Kant, tal como lo ha incorporado Fernando Zalamea, radica en situar las matemáticas, junto a la lógica moderna y a la teoría de los símbolos, como cúspide de la organización transversal de los saberes, de modo que por tales pilares es posible conciliar la unidad con la multiplicidad y acelerar la fluidez y tránsito entre ellos. Por tal vía, Zalamea abre el camino a la intelección del continente como un todo en su libro *América: Una trama integral* (2009), así como también al ámbito de Iberoamérica al trascender los confines de América Latina, como cuando reconoce el legado del barroco de esta región a partir de Pedro Henríquez Ureña y de Ángel Rama: «El barroco americano —espacio continuo de las mediaciones que una sor Juana Inés de la Cruz o un Carlos de Sigüenza y Góngora realizan entre teología, astrología, filosofía, matemáticas, teatro, poesía, y demás ramas del saber y de la creatividad— es el paradigma de la continuidad: en un mixto indisoluble, confluyen

concepciones generales sobre el continuo, mentalidades y haceres cotidianos en los que el individuo se inserta en un orden general de todas las cosas, y los trasvases mismos de continuidad entre América y Europa propios de la Colonia.» (Zalamea, 2013). Así lo refrenda también una cita del espléndido libro póstumo de Ángel Rama, *La Ciudad letrada*: «Cada vez más, historiadores, economistas, filósofos, reconocen la capital incidencia que el descubrimiento y colonización de América tuvo en el desarrollo, no sólo socioeconómico sino cultural de Europa, en la formulación de su nueva cultura barroca. Podría decirse que el vasto Imperio fue el campo de experimentación de esa forma cultural. La primera aplicación sistemática del saber barroco, instrumentado por la monarquía absoluta (la Tiara y el Trono reunidos) se hizo en el continente americano, ejercitando sus rígidos principios: abstracción, racionalización, sistematización, oponiéndose a particularidad, imaginación e invención local» (Zalamea, 2013).

46. Así como Pedro Henríquez Ureña y Ángel Rama le permiten a Fernando Zalamea trascender el cerramiento del pensamiento de América Latina en los confines de su identidad forjada en las oposiciones consuetudinarias a España entre el siglo XVIII y XIX, y como C.S. Peirce lo induce a una visión no antagónica con Estados Unidos tan recurrente entre el XIX y el XX, una pensadora española, Rosa María Rodríguez Magda le permitió a Fernando Zalamea superar el dilema de posmodernidad contra modernidad con su concepto crucial y neobarroco de transmodernidad (Rodríguez, R.M., 2004). El pensador colombiano es reactivo, con razón, a plegarse a la prédica posmoderna de un «pensamiento débil» que disuelve cualquier universal por mor de singularidades e identidades narcisistas. Apoyado en un estudio de más de diez años del pensamiento matemático de los últimos dos siglos, válida del modernismo la búsqueda de universales, siempre relativos, sin desdeñar los acentos hacia lo singular del posmodernismo, para evitar esa manía de supuestos vanguardismos que terminan por «tirar al niño con el agua sucia de la bañera». De este modo, en *Ariel y Arisbe* de 2000, en *América, una trama Integral* de 2009, y en *Pasajes de Proteo* de 2013, prosigue, como una espiral irregular y en un formidable palimpsesto, la ampliación y unidad de la enorme multiplicidad de la creatividad del neobarroco de la región austral. Honra así el epígrafe situado en lo alto del *Proteo*: «Mundo moderno: teoría del contacto —del pasaje— secretos de la transustanciación. La verdadera medida es una mediación —por un lado una ruptura— por otro lado una combinación. Un verdadero método sintético, capaz de permitir progresar hacia delante y hacia atrás —tal es el problema principal. Novalis, *El borrador general (1798-1799)*» (Schulz, 1969). En cada una de estas obras se añaden exámenes precisos de una extensa lista de pensadores (ensayistas, críticos, escritores): Rodó, García Calderón, Henríquez Ureña, Reyes, Vasconcelos, Martínez Estrada, Picón Salas, Carpentier, Lezama Lima, Paz, Zea, Francisco y José Luis Romero, Ribeiro, Ángel Rama, a los que se suman pintores de Cuba, Perú, Colombia, Chile, Venezuela, más todos los narradores exaltados de la región: Borges Felisberto Hernández, Onetti,

Cortázar, Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, Clarice Lispector, Guimarães, Carpentier, Lezama Lima, Arguedas y muchos más. De estos precedentes emergerá un monumental libro, aún sin publicar, que sirve como una corona de laurel en la cumbre del camino: *Crítica Matemática* (Zalamea, 2024), el cual condensa en cristalina síntesis sus trayectorias en matemática, lógica, estética y letras.

Sexto tramo:

Una utopía razonable: la educación como cuarto poder público

¡Muerte a la muerte! La tarea más imperativa es amaestrar al amo.
(Serres, 1967).

47. Nos cruzamos con Fernando Zalamea en la década demente de los años setenta de la Universidad Nacional en una mesa sobre un tópico tan elocuente para esos años de furias: la locura, del cual apenas recuerdo la evocación común del clásico libro de Erasmo. Años después, Fernando me regalaría una preciosa reseña en la cual simpatizaba con la publicación de un libro mío: *Las tramas de Telémaco* (Restrepo, 2007). Agradecería Fernando un ensayo que escribí sobre una excelente novela de su madre (Restrepo, 2009). Al poco tiempo, nos encontramos cuando me invitara a escribir un ensayo sobre Alexander Grothendieck en un precioso libro editado por él, *Ronda en Sais. Matemáticas y cultura contemporánea* (Zalamea, 2012; Restrepo, 2012), título en honor a Novalis, pasión correspondida por haber traducido yo *Los Himnos a la Noche* en 1990. Nos reencontraríamos en 2012 cuando él comentó, con sumo cuidado y extensión, un borrador de mi novela, *Marrano Congo*, y yo una suya formidable, *Tres Ríos*. Pasado mucho tiempo recibí el honor de su participación en el panel de presentación de uno de mis libros: *Los cuatrocientos golpes: aforismos en sentisapiencia* (2023). Y hacia septiembre del 2025 nos convoca la aparición simultánea de nuestras dos novelas, la suya publicada en México, la mía en el Atelier de Humidades de Río de Janeiro, rebautizada como *Marrano Congo Anima Scripta: 2000-2025* firmada por AbeceDiario Alfa, dedicada a la lengua del amor en su raíz ladina, castellana y andaluza.

48. He escrito desde este rincón de Colombia diarios/nocturnos desde 1963, cuando en las clases de literatura de secundaria me enamoré de la lengua española. De ellos han brotado quince libros de poesía, la mayoría inéditos, organizados con el nombre de *Monasterio Interior*, debido al aliento místico ibérico. He elaborado los rudimentos de una *Teoría dramática y tramática de las sociedades*, apoyado en la metáfora del teatro, a partir del vínculo que une teatro y teoría (*theorein*): surge de allí un cuadro conceptual sencillo y, a la vez, complejo para entrelazar dos extremos anudados, naturaleza (inorgánica, orgánica y transformada) y cultura (distinguida por cuatro vectores: significaciones científicas, tecnológicas y técnicas; expresivas y

estéticas; integrativas por moral, ética, ideología y códigos de costumbres; y profunda: mitología, religión, teología, imaginarios, filosofía y sapiencia). Entre ellos ritman con acuerdos y desacuerdos los mundos de la vida, plural ineludible —a diferencia del *Lebenswelt* derivado de Husserl—: individuos, familias y comunidades en espacios reales o imaginados, cercano a la naturaleza; y, en otro plano, vecino de la cultura, sobresale el sistema social globalizado de carácter homogéneo, caracterizado por las contiendas de actores organizados en partidos o movimientos por la producción, distribución y apropiación de cuatro poderes (económico, político, mediático y académico), reglados por valores culturales discriminados en normas, campos e instituciones diferenciadas. Procesos mediadores entre ellos son dos cruciales: de la naturaleza a la cultura, el condicionamiento derivado de la transformación de energías en producción e información; y de la cultura a la naturaleza al sistema social globalizado y a los mundos de la vida, los procesos de socialización y de regulación social. La teoría postula el papel predominante de las pasiones en sus distintas modalidades: tristes y violentas o alegres y calmas, un postulado que habría que admitir como grecolatino, pero bien remozado y distintivo del barroco ibérico. Incluso la racionalidad y la sabiduría se ponderan como pasiones desapasionadas. El saber siempre será conjetural, dado que en todos los planos predomina lo desconocido sobre lo conocido. Apoya este edificio una paradigma filosófico que añade, respecto a la clásica diferenciación de sensibilidad, entendimiento y razón, un cuarto nivel profundo de una razón poética, como precisaba María Zambrano, sensible y espiritual para abrir la perspectiva de la sabiduría. A la vez, estas cuatro facultades humanas se cruzan, no ya con cinco, sino seis sentidos, al añadir el sentido de todos los sentidos que, a partir del sexo en la sensibilidad, se gradúa como amor y *philia* en el entendimiento, asciende a caritas y solidaridad en la razón, y se eleva como ágape en la razón de la razón, por esto mismo llamada con un neologismo como *cor/razón*, la razón cordial. Del cruce de las cuatro facultades y de los seis sentidos (por ejemplo la gradación del sensitivo ver, al intelectualivo mirar, de éste al contemplar propio de la razón, y en lo más profundo el acto de alcanzar visión, tomada como *oculos cordis*, expresión de la mística Hildegarda de Bingen. De tales tramas resultan 24 modos de la sentir, entender, pensar y *cor/razonar* el mundo, que mediante la kinestesia (velocidad de ida y vuelta) y la cenestesia (el cruce de unos con otros) bien podrían aproximarse a los 64 hexagramas del I Ching y a otras tantas modalidades de articulación budista entre mente y sensibilidad. El camino de la evolución se contempla como tendencia a la transformación de materia y energía en información y control, frente a otro modelo alternativo conducente a la sabiduría como saber de la vida, destinado a dar más vida.

49. De ahí he derivado una nueva visión del problema clásico del reconocimiento (Restrepo, 2024). Siendo agraciada la lengua española con el precioso palíndromo de la palabra reconocer, será insuficiente comprenderla, como es usual, de izquierda a derecha como *Anerkennen* desde la tradición hegeliana; y, por ende, es

indispensable darle la vuelta para leerla de derecha a izquierda como Anagnórisis, de modo que el reconocimiento de las alteridades sólo será óptimo si se complementa con la anagnórisis de la tragedia griega, esto es: el reconocimiento de sí mismo en profundidad. Es una doble vuelta necesaria para transformar el padecimiento propio y colectivo en sabiduría. Ello me retrotrae de nuevo el epígrafe que figura como acápite de este ensayo: *Dem Gegner müssen wir in uns selbs suchen*: debemos reconocer al enemigo dentro de nosotros mismos. Es inevitable adscribirse a los versos del Cátulo: *Odi et amo. Quare id faciam, fortasse requiris. Nescio, sed fieri sentio et excrucior* que traduzco con libertad: *Odio y amo: tal vez preguntes por qué. No lo sé, pero sufro en la encrucijada*. Es inevitable no experimentar ciertos fastidios y pasiones en torno a los nacionalismos cuando uno aspira a ser ciudadano del universo. Mejor sería curarse de odios y transformarlos en amor, pero tantas veces uno queda trizado en cruces de caminos. La independencia de España me suscita el sentimiento ambivalente de los versos de Cátulo. La condición de esta región en el mundo me llevó a divagar muy lejos en dos libros recientes: *América Ladina: en la encrucijada de Marruecos el sueño de una paz cosmopolita* (Restrepo, 2021) y *Los cuatrocientos golpes: aforismos en sentisapiencia* (Restrepo, 2023). Desde 1995 había sellado mi amor por Iberia, iniciado de larguísima data en mi afecto por Mutis, en un ensayo titulado: *El imaginario y los iconoclastas. En torno a la esfinge del Ladino* (Restrepo, 199). A partir de ahí, preferí llamar a esta región del mundo como América Ladina. Tardaría algo más de cinco lustros en descubrir que una prodigiosa zamba de Belo Horizonte, la antropóloga Lélia González había propuesto en 1989 el nombre de América Ladina (González, 1988), con lo cual reunía en un patronímico nuestra fabulosa estirpe tricontinental debida a la gesta de Portugal y de España. Y aún tardaría otro lustro en ampliar la designación por ser más plural, pese a mi antiguo enojo, al aceptar incluir el apellido denostado: América Ladina y Latina. Aun así, no creo que ningún nombre, por más atributos que se sumen, dará cuenta de la razón profunda de esta región. Pero lo más torturante ha sido otear, desde la muerte de Mutis, el significado de sus versos: «en estos lugares donde resonarán en el futuro/ Con bramidos los alucinados profetas». Los escribió antes de la revolución de los comuneros, aunque ya los clarines marciales se había anunciado algo asordados desde Uruguay y Perú. Tal vez prefirió morir antes de las tremendas guerras de independencia. Durante mucho tiempo experimenté encanto por la figura de ese «alucinado profeta» que fuera Simón Bolívar: como todo «patriota», me embruaja su retórica. Pero lustro tras lustro muchas dimensiones de su carácter me decepcionaron: su entrega de Miranda; el fusilamiento de rivales: la saña con la cual masacró a los rebeldes realistas de Pasto; sus intentos de erigirse como rey; su enemistad con su compatriota y humanista Andrés Bello, quien cantara al maíz y eludiera himnos marciales; el abandono de su maestro don Simón Rodríguez, objeto de la saña de Sucre, el amado guerrero de Bolívar; su desconocimiento de la Ilustración española y, en cambio, su credibilidad respecto a la propaganda inglesa y francesa dirigida a divulgar la leyenda negra,

incluso valiéndose ésta en buena medida de las críticas de los españoles ilustrados a la situación de las colonias; y ante todo, el haber sido infiel a su mayor y más hermosa promesa, expuesta en su mejor pieza oratoria, que no es *La Carta de Jamaica* de 1815, tan querellosa, sino el *Discurso de inauguración del Congreso de Angostura* el 15 de febrero de 1819. Fue escrita y pronunciada a menos de seis meses de la batalla de Boyacá de agosto de aquel año (Bolívar, 1978). Allí expuso la utopía más posible y probable para salvar el futuro de estos pueblos e, incluso, creo, del mundo entero. En el lenguaje de Rousseau, indicaba que la soberanía debería fundarse en la educación del soberano, el pueblo. Profético, razonaba que pueblos acostumbrados a tan largas y cruentas guerra con España, de no mediar el salvamento de una nueva educación luego de la victoria, seríamos derrotados por nosotros mismos, debido a continuas guerras fratricidas. En su sabia visión, formuló una utopía más llana y probable: constituir la educación como cuarto poder público, «el poder moral» de la nueva nación: indicaba algo que, con las mejores tradiciones de Kant y Hegel a Emilio Durkheim, se traduciría como la formación de la eticidad colectiva encaminada a crear una solidaridad orgánica. Pero se olvidó de la promesa una vez ganada la batalla que abrió la independencia de seis países, y las otras que sellaron la relativa libertad de norte a sur en Perú, con San Martín y O'Higgins, más las centroamericanas y caribeñas. Tanto él, como Santander, prefirieron el modelo de Lancaster que, pese a su aliento cooperativo de educación mutua, se desvirtuó en estas tierras como dispositivo memorístico y autoritario, destinado más a la instrucción que a la transformación de los sujetos. *Lettre en souffrance*, carta en sufrimiento, la utopía de Simón Bolívar destinada a salvar el dilema de Simón Rodríguez: «O inventamos o erramos», no ha llegado a su destino. Entresueño que la utopía de erigir la educación como un cuarto poder público puede ser todavía resucitada para hermanar a los pueblos de Iberoamérica. La concibo como poder mixto por su raigambre pública y privada, tan estatal como nacional, osada en su propuesta fiduciaria y financiera, hasta el punto de radicar sus acciones en la bolsa internacional: porque el capital humano es más fecundo que el capital muerto y que bienes y mercancías. Pues a todas luces, la tremenda inequidad de América Latina y el Caribe, la más trágica del mundo, se genera en la pobreza caampesina y en una educación limitada y de pobrísima calidad, pésima en el campo, entre otra razones porque no se ampara en la investigación científica, tecnológica, técnica, humanística y pedagógica: en Colombia, como en otros países de la región, al ritmo actual del pobre crecimiento de la participación en el producto bruto interno, se necesitarían 1950 años para llegar al mínimo común denominador indispensable, 2,00% para fundar la soberanía en el poder de pensar por cuenta propia a cabalidad y en la redención de la pobreza, que ha tendido a devenir más pobre cuando se la piensa redimir por el falso placebo de las violencias, tan asociadas a la corrupción. Sueño, pues, en una Nueva Ruta Libertadora por la Paz, la Educación, la Ciencias y la Cultura que supere las limitaciones clásicas de la *Bildung* por erigir el conocimiento en la doble vía, exterior e interior, *anerkennen* y *anagnórisis*.

50. Quizás, así, el estigma de «los viejos y queridos odios», como se los llama en Colombia, internos y externos, y además tan propios del mundo contemporáneo, den paso a una paradigma de sabiduría universal como el imaginado por el poeta Federico Schiller en *sus Cartas sobre la educación estética de la humanidad* (Schiller, 1952), y como lo transpusiera Beethoven con versos del *Dichter* en el coro de la novena sinfonía. De este modo, además, podríamos rendir, en lo económico, lo político y lo social, la promesa del barroco y del neobarroco, tan creativos y, empero, tan constreñidos por la atmósfera exterior de violencias físicas y simbólicas y por el contraste entre su inmensa creatividad en medio de un mundo cuya riqueza se ensombrece por la miseria de muchedumbres y la superficialidad de su cultura. ¿No sería, además, la mejor estrategia orbital para afrontar los desafíos de la Inteligencia Artificial, al apoyar el éxito de sus logaritmos estocásticos en los brotes de una sabiduría universal?

Bibliografía

- Bell, D. (1964). *El fin de las ideologías*. Editorial Tecnos.
- (2006). *El advenimiento de la sociedad post-industrial*. Alianza Editorial.
- Blumenberg, H. (1995). *Naufragio con espectador*. La balsa de la Medusa.
- Bolívar, S. (1978). Discurso de inauguración del Congreso de Angostura. En: *Obras completas*. FICA. Cinco tomos. Tomo quinto: 330-374.
- Borges, J. L. (1974). Del rigor de la ciencia. En *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé.
- Calvino, I. (2005). *Las ciudades invisibles*. Siruela.
- (1989). *Seis propuestas para el próximo milenio*. Siruela.
- D'Ors, E. (1993). *Lo barroco*. Tecnos.
- García Lorca, F. (2013) *Juego y ensayo del duende*. Biblioteca Virtual Cervantes.
- González, L. (1988). A categoría político-cultural de amefricanida.. *Tempo Brasileiro* (Río de Janeiro). No. 92/93, jan-jun: 69-82
- Gracián, B. (1980). *El criticón*. Cátedra.
- Hernández M. (1991). *Memoria del bien perdido: conflicto, identidad y nostalgia en el Inca Garcilaso de la Vega*. Instituto de Estudios Peruanos y Biblioteca Peruana de Psicoanálisis.
- Jiménez de Quesada, G. (1952). *El Antijovio*. Instituto Caro y Cuervo.
- Mallarmé, S. (1993). *Variaciones sobre un tema*. Vuelta.
- Mousnier, R. (1964). *los siglos XVI Y XVII. El progreso de la civilización europea y la decadencia de Oriente (1492-1715)*: Destino.
- Nicolescu, B. (1996). *La transdisciplinariedad. Manifiesto*. Ediciones Du Rocher.
- Ortiz, L. J. (2010). *Obispos, Clérigos y Fieles en Pie de Guerra: Antioquia, 1870-1880*. Universidad de Antioquia

-
- Quintana, M. J. (1992). ACTAS XI (1992), Centro Virtual Cervantes y en: https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/11/aih_11_5_028.pdf (consultado en 202409 05).
- Restrepo, G. (1994). El Iconoclasta y los Imaginarios. Aventura e Indagación en torno a la Esfinge del Ladino. En: Collazos, Óscar. *Arte y Cultura Democráticas*. Instituto Luis Carlos Galán para la Democracia.
- (2007). *Las tramas de Telémaco*. Fundación Universidad Autónoma.
- (2009) La independencia vista desde el teatro de la plaza Mayor. En Caballero, José M. (2010). *Diario de la Independencia*. FICA: 13-63.
- (2009) Los Bordes y el péndulo. Prólogo a la segunda parte del libro de Zalamea, F (2009). *América, una trama integral*.
- (2009). Una cita con el destino: lo sublime y lo bello en Las Ceremonias del verano. En: Zalamea, Gustavo, editor. 2010. *El programa cultural y político de Marta Traba. Relecturas*. Universidad Nacional de Colombia: 127-162.
- (2010). Grothendiek: ¿El pasaje al fin de la melancolía? En Zalamea, F. (2010): 97-152.
- (2021). *América Ladina: Marruecos en la encrucijada del sueño de una paz cosmopolita*. Alhulia,
- (2023). *Los cuatrocientos golpes: aforismos en sentisapiencia*. Atelier de Humanidades.
- (2024). *Hacia un modelo de sabiduría filosófica*. Atelier de Humanidades.
- Ricuperati, G. (2015). *100 Global Minds: The Most Daring Cross-disciplinary Thinkers in the World*. Roads Publishing.
- Rodríguez, R.M. (2004). *Transmodernidad*. Anthropos.
- Schiller, F. (1952). *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Austral.
- Schulz, V. G. (1969). *Novalis Werke*. C.H. Beck'sche Verlagbuchhandlung.
- Serres, M. (1977). *Hermes IV. La Distribution*. Minuit.
- Sloterdijk, Peter. (2016) *Los hijos terribles de la edad moderna. Sobre el experimento antigenealógico de la Modernidad*. Edición digital de ePUBLibre.
- Snow, C. P. (1987). *Las dos culturas y un segundo enfoque*, Alianza Editorial.
- Torres Caidedo, J.M. (1857) *Las dos Américas*: https://es.wikipedia.org/wiki/José_María_Torres_Caicedo (consultado en 20240922).
- Turner, V. (1974). *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*, Cornell University Press
- Weber, M. (1958). *The Religion of India*. The Free Press.
- Zalamea, F. (2000). *Ariel y Arisbe. Evolución y evaluación del concepto de América-Latina en el siglo XX: una visión crítica desde la lógica contemporánea y la arquitectónica pragmática de C.S.Peirce*. Tercer Mundo.
- (2009). *América: una trama integral: transversalidad, bordes y abismos en la cultura americana, siglo XIX y XX*. Universidad Nacional de Colombia.

-
- (2013). *Pasajes de Proteo. Residuos, límites y paisajes en el ensayo, la narrativa y el arte latinoamericano*. Siglo XXI.
- (2019). *Filosofía en Presente: entrevista a Fernando Zalamea Traba* – en: <https://youtu.be/Vob2IooPkgg?si=hqcn2JJBS1M7OUfB>
- (2024). *Crítica Matemática*. Inédito, PDF.
- Zalamea, F., editor (2012). *Rondas en Sais. Ensayos sobre matemáticas y cultura contemporánea*. Universidad Nacional de Colombia.

NOTAS

1. Es el periplo de lo dinastía de Aureliano Buendía en Cien años de Soledad, enfilada desde el remedado génesis hacia la disolución del alfabeto, la zeta de la catástrofe. De la cual se libran los destinados a escribir la historia de las pasiones disolventes porque pudieron leer al derecho y al revés, como Melquíades, el manuscrito del destino de Macondo.

2. Remito a mi ensayo introductorio a la transcripción del Diario de Caballero, un comerciante de plaza mayor y trashumante, a quien se debe la fortuna de registrar, de modo no poco ingenuo, las escaramuzas del nacimiento de la nueva patria (RESTREPO, 2009).

Ensayo sobre la permanente búsqueda de una identidad mexicana

Essay on the permanent search for a mexican identity

Silvia Susana Segarra Lagunes

Universidad de Granada

ORCID. <https://orcid.org/0000-0003-3668-171X>

Resumen

En 1810 inició en México el proceso de independencia de España, que había existido como virreinato de Nueva España desde la «Toma de Tenochtitlan». El objetivo de este trabajo es hacer una breve reflexión acerca de cómo, desde ese momento, se fue desarrollando la construcción de la identidad mexicana a través de las polémicas que todavía suscitan los orígenes del México actual. Con algún antecedente virreinal, es tras la independencia cuando se comenzó a buscar la identidad de la nueva nación poniendo el foco en las culturas prehispánicas. En el siglo XX se amplió la mirada reconociendo la aportación otros periodos y de los diferentes grupos humanos de México, incluidos junto a los indígenas, los criollos y mestizos. Se estudia la invención a principios de ese siglo del arte neocolonial como símbolo identitario y su adopción desde el poder del México posrevolucionario como arte oficial, tanto en la arquitectura, como en la imagen urbana y en los interiores, coexistiendo con las artes plásticas de la Escuela Mexicana dedicadas al muralismo y la gráfica neoindigenista.

Finalmente se analiza como en los últimos tiempos la búsqueda de una identidad mexicana ha avivado en la sociedad el debate en torno a la conquista, su significado y su relación con lo que hoy se pretende reconocer como estrictamente mexicano.

Palabras clave: identidad, México, neoindigenismo, arte neocolonial, barroco

Abstract

In 1810, the process of independence from Spain began in Mexico, which had existed as a Virreinato de Nueva España since the "Toma de Tenochtitlan". The objective of this work is to make a brief reflection on how, from that moment on, the construction of the Mexican identity developed through the controversies that still arise regarding the origins of present-day Mexico. With some vice regal antecedents, it was after independence that the search for the identity of the new nation began, focusing on pre-Hispanic cultures. In the

20th century, the view was broadened, recognizing the contribution of other periods and of the different human groups of Mexico, including, along with the indigenous people, the Creoles and the mestizos. The invention of neocolonial art as an identity symbol at the beginning of that century is studied, as well as its adoption by the power of post-revolutionary Mexico as official art, both in architecture and in urban image and interiors, coexisting with the plastic arts of the Mexican School dedicated to muralism and *neoindigenist* graphics.

Finally, it is analyzed how in recent times the search for a Mexican identity has revived the debate in society about the conquest, its meaning and its relationship with what is now claimed to be strictly Mexican.

Key words: identity, Mexico, neoindigenism, neo-colonial art, baroque

Introducción

A lo largo del siglo XIX, después de la Independencia, la nueva nación mexicana inició un largo proceso de búsqueda de una identidad que le fuera propia, como si, por sí solas, las huellas de sus orígenes no imprimieran ya características suficientes que la distanciaran de los demás países americanos (los latinoamericanos del sur, los Estados Unidos de América, Canadá, Brasil o las pequeñas naciones por entonces dependientes de Francia). Los debates sobre la expresión nacional, que se desarrollaron a nivel político, social y artístico, querían también distanciarse de Europa y de la —ya no— *Madre Patria*, España, buscando en el lejano tiempo prehispánico las esencias de la mexicanidad.

Muy diversas dudas surgen cuando se analizan los intentos de determinar cómo caracterizar de forma diferencial al variopinto conjunto de *los mexicanos*, no estando claro si podría referirse solo a una parte de ellos, los descendientes de los *mexicas*, es decir, del Imperio que tuvo subyugados y maltratados al resto de los pueblos mesoamericanos.

El punto de partida ya representa un problema y un callejón sin salida. Pero la mayoría de los resultados, desde la segunda mitad del XIX principalmente, parten de acciones voluntarias para la construcción de esa identidad, principalmente a mi juicio, con la creación de imágenes icónicas. No se trata, entonces, de imágenes que se han ido creando con el tiempo, sino de iconos forzados para consolidar imágenes.

Con la Independencia, proceso bien sabido, encabezado por criollos (ni españoles ni indios ni mestizos), se rechazan los símbolos españoles, pero inevitablemente están; ya antes, el símbolo del águila devorando a la serpiente, por ejemplo, formaba parte del imaginario, y era el símbolo del Virreinato de la Nueva España. Ya entonces el territorio cambiaba inevitablemente el pensamiento de los que llegaban y se instalaban, existían palabras de origen náhuatl que se incorporaban al lenguaje común de aquellos europeos y además algunas se habían incorporado al propio léxico de la España peninsular.

Al inicio, en el XIX, el proceso de búsqueda de la identidad estuvo en gran parte marcado por el interés en las culturas prehispánicas, en las antigüedades mesoamericanas. Se hacía así en los segmentos intelectuales del país, desdeñando las componentes europeas, en especial las españolas. Obviamente no era posible hacerlo desde parámetros ajenos a la cultura europea. Las imágenes de reyes aztecas que producían las Academias de Bellas Artes estaban encorsetadas en modelos clásicos; era imposible hacerlo de otro modo tras trescientos años de integración en las estéticas, el pensamiento y el imaginario de Europa-España. Los nuevos mexicanos independientes podían pretender desligarse de sus padres virreinales, pero sólo podían hacerlo desde la óptica de ellos¹.

El nuevo país tampoco trajo paz ni bienestar a los supuestos habitantes originales a los que se quería defender. La situación social era la misma, las formas de vida iguales, la organización social, económica y cultural no cambió en lo más mínimo, ni la explotación de los indios, ya genéricamente campesinos u obreros, y el Primer Imperio Mexicano es buena muestra de ello. Eso coexistía con que se tomara de los *indios, indígenas*, todo lo necesario para construir la nueva imagen, un fenómeno superficial similar a como hoy se enaltecen las características *rústicas* de pueblos con fines nacionalistas o turísticos.

Lo sucedido en el siglo XIX es muy parecido a lo que sucede actualmente. Se enaltece nuevamente el arte prehispánico, se intenta por todos los medios convencer a ciertos sectores sociales de que la autenticidad de la cultura mexicana se encuentra en el pasado prehispánico, en los pueblos indígenas. Obsérvese que el uso mismo de la denominación de indígena es bastante indicativo de la permanencia de los mismos *dos méxicos* de hace siglos: por un lado el de los pueblos, las zonas rurales, y los grupos étnicos en buena parte originarios, y de otro el de las zonas urbanas, la sociedad mestiza, que es la mayoría e incluye a los «criollos», antiguos y nuevos, nacidos en México, de padres extranjeros inmigrantes, no sólo españoles, que en gran medida se consideran mexicanos solamente a medias.

La construcción del imaginario de ese territorio, mesoamericano primero, virreinal después y mexicano desde hace poco más de dos siglos, se inició hace mucho, desde la llegada de los españoles, pero en especial cuando lo hizo Cortés. Se iniciaron las relaciones escritas y gráficas del territorio tratando de homogeneizar lo que se iba descubriendo y conquistando a partir de las primeras percepciones impresas en la mente de los recién llegados: principalmente la del imperio Mexica, con sus deidades y su simbología, que era la predominante en aquellos principios del siglo XVI. Un territorio visto al mismo tiempo como paradisíaco y terrible.

En realidad los símbolos se construyen reinventando la tradición para hacer de ellos un conveniente uso ideológico. La búsqueda de una clara definición de los conceptos de «pueblo» y «nación», dice Argán, se apoyaba en esa época en el estudio de la «psicología de los pueblos y en el interés de sus tradiciones literarias, artísticas

y vitales»². El resultado fue la creación de los *revivals*, fenómeno que, continúa el autor, se relaciona con el pensamiento histórico pero rehúye todo juicio, «niega la separación existente entre la dimensión del pasado y las dimensiones del presente y del futuro...»³ y continúa «La imaginación es la forma de pensamiento que lleva a la salvación, por tanto la salvación está en manos del pueblo: por esta razón los primeros revival son, al mismo tiempo, un movimiento aristocrático y popular, coinciden en la búsqueda de una clara definición de los conceptos de ‘pueblo y nación’ por encima de toda división de clases»⁴.

Neoindigenismo y Neobarroco: los debates para la formación de un arte nacional

Aunque la búsqueda de la identidad nacional tiene lugar fundamentalmente después de la Independencia en 1910, esta búsqueda es tema de reflexión desde la división de castas del Virreinato, la cual creaba una separación muy clara en la sociedad novohispana, con un rompimiento tácito de intereses y la desigualdad de derechos, principalmente entre españoles, criollos y mestizos. Los españoles que emigraban a México tenían que saber, necesariamente, que condenaban a sus descendientes a ser inferiores, una inferioridad que no podrían recuperar porque formaba parte de una especie de *pecado original*. De esta forma el pensamiento criollo tenía que desarrollarse a través de la búsqueda de su propia realidad, que era la de ser una casta superior en el nuevo continente, pero nunca la dominante a menos que hubiese un cambio de normas que no podría nunca darse desde España.

Los tres siglos de virreinato no fueron, ni mucho menos, una eterna negación del pasado prehispánico, ni el pensamiento fue homogéneo. Especialmente a través de las crónicas, incluyendo las mismas *Cartas de Relación* de Hernán Cortés, se hizo una descripción pormenorizada de aquellas tierras y hubo una inmersión deliberada en las costumbres, la lengua, los oficios, las técnicas y la religión para cumplir con el objetivo último de la cristianización, que permitió adentrarse con bastante éxito, en un territorio no unificado y en permanente conflicto, para cumplir con los objetivos conquistadores: el dominio y la gestión del territorio. De todas formas, una vez terminada la primera parte de la conquista y «terminada» la obra de evangelización en especial en el siglo XVI, el interés en las culturas originarias pasó a un segundo plano, a excepción de quienes, en las zonas del centro y norte del país, intentaban pacificar y conquistar a las tribus del norte, especialmente los jesuitas.

De la abundante literatura acerca de las tierras de Nueva España, de la creación de códices con las tradiciones locales y de la adaptación y enriquecimiento de las artes, se deduce que aquella empezaba a conformar la simbología *nacional*, de ese país que se iba conformando de manera cada vez más amplia y que se alimentaba ya

no solo de sus propios territorios continentales, sino también de lugares tan lejanos como Filipinas, capitanía general dependiente de la sede principal del Virreinato de la Nueva España.

Al final, más que nunca, la antigua Mesoamérica se convierte en tierra de aluvión, ya no solamente de los españoles y los pocos extranjeros que obtenían el permiso especial del Consejo de Indias para viajar a los territorios novohispanos, sino también por el trasiego entre el Oriente (el Galeón de Manila) y otras tierras iberoamericanas que hacían escala casi forzosa en Nueva España. A lo largo del siglo XVII, esta especie de colonia contenía ya una enorme cantidad de culturas de origen diverso, con rasgos comunes pero muy diferentes entre sí, desde la organización social, la geografía y la lengua.

Aunque no de manera frecuente, la antigüedad prehispánica en ocasiones se hizo notar durante el Virreinato. En 1680, posiblemente por primera vez, Carlos de Sigüenza y Góngora se aventura en ese tema cuando, con motivo de la llegada del nuevo Virrey, el conde de Paredes (28º virrey de Nueva España), construye un arco triunfal en la Plaza de Santo Domingo tomando como alegorías símbolos y deidades prehispánicas⁵. El *Preludio II* de su texto tiene como título: «El amor que se le debe a la Patria es causa de que, despreciando las fábulas, se haya buscado idea más plausible con que hermohear esta triunfal portada»⁶. Más adelante justifica su decisión escribiendo: «El estilo común ha sido de los *Americanos* Ingenios hermohear con míticas ideas mentirosas fabulas» y añade, en la descripción del Arco, que las «virtudes políticas que constituyen a un príncipe, [son las] *advertidas* en los monarcas antiguos del mexicano imperio»⁷, es decir, equipara los símbolos utilizados de la grandeza del Imperio Romano a los de la grandeza del Imperio Mexicano, «con el ardiente espíritu de los Emperadores Mexicanos, desde Acamapich, hasta Quauhtemoc, á quienes no tanto por llenar el número de tableros, cuanto por dignamente merecedor de elogio acompañó Huitzilopochtli, que fue el que los condujo de su Patria, hasta ahora incógnita, a estas Provincias, que llamó la antigüedad *Anahuac* (...)»⁸.

Es Sigüenza y Góngora quien utiliza, quizás por vez primera, la palabra Patria refiriéndose a Nueva España, y en especial a México, en definitiva, para entender el pensamiento criollo, también utilizada en el siglo XVIII por otros autores, principalmente por Francisco Xavier Clavijero en su *Historia Antigua de México* publicada en 1780⁹.

El interés en el mundo mesoamericano¹⁰ creció durante ese siglo, principalmente con las contribuciones de Clavijero y especialmente por los estudios del italiano Lorenzo Boturini y su colección de códices y manuscritos del México antiguo.

El tema prehispánico y más exactamente de la población india, pasa de ser la realidad cotidiana durante el Virreinato a ser construcción política en el México Independiente, una preocupación deliberada que se plantea como los posibles cimientos de la nueva Nación.

Los textos y las referencias al mundo antiguo mexicano aumentan proporcionalmente con la realidad del recién creado país después de 1810. En 1826 la novela anónima *Jicoténcatl*¹¹ cuenta amores en la época de la Conquista y pocos años después la novela con un nombre muy parecido *Xicotencal, Príncipe americano. Novela histórica del siglo XV*¹². En especial esta segunda obra muy imaginativa respecto al mundo mexica, de alguien que seguramente no había estado jamás en tierras mexicanas. Además de estas obras literarias y *Netzula* (1835) de José María Lafragua, las alusiones al mundo prehispánico tienen especial relevancia en las artes visuales, más al alcance y, sobre todo, más propicias para la construcción y recuperación icónica del pasado mesoamericano.

Pero al igual que en los tiempos posteriores, el neindigenismo y el neoprehispánico fueron una forma de revival en el siglo XIX, con fondo ideológico, pero más cercanos a la creación artística que al debate de nación el cual, por supuesto, no era uniforme. No es extraño que se desarrolle justamente dentro de un proceso generalizado de discusión alrededor de la industrialización y de los cambios sociales del siglo.

El estudio y la recuperación de las raíces prehispánicas no debió significar la vuelta al pasado, sino la pretensión de restaurar la memoria y con ella la construcción de una imagen de identidad con base en el *revival*, «la potencia que el revival promueve es la memoria, pero esta no es más que un aspecto de la imaginación...» escribe Argán¹³ y este proceso fue semejante al que con el Neogótico llevaron a cabo Pugin, Ruskin y Morris y el movimiento de Arts & Crafts o en Francia desarrolló Eugène Viollet-Le-Duc.

El problema es que, de los distintos *revival*, es difícil distinguir aquellos contruidos a partir de una teoría cuidadosamente estudiada que los soporta, de aquellos que son simplemente la tendencia del momento, ya que las intenciones para una reconstrucción teórica del estilo terminan generalizándose en modas, como se ha visto tanto en las producciones del siglo XIX como en las del XX¹⁴.

La Academia de Bellas Artes de México, reformada y actualizada a mediados del siglo XIX, también inició el trabajo de recuperación de lo prehispánico como fuente de inspiración, sobre todo después de la escultura de Manuel Vilar *Moctezuma* (1850). Esta obra resultó ser un parteaguas en el trabajo de la Academia, donde los artistas estaban avocados a la creación de obras eclécticas y el desarrollo de obras realistas todavía muy europeas¹⁵. Tratándose de un *extranjero* la escultura resultó una provocación, pero al mismo tiempo abrió la puerta, en arquitectura y pintura a la posibilidad de mirar el pasado anterior a la conquista. La obra de Vilar se inspiró en personajes históricos de la antigüedad mexicana, incluyendo probablemente por primera vez una representación de la *Malinche*, personaje que todavía hoy se defiende o se ataca por partes iguales¹⁶. Más adelante, durante la segunda mitad del siglo XIX, pintores como José María Obregón, recogen temas de la antigüedad mesoamericana con obras como *El descubrimiento del Pulque* (1873). También es muy

citada la obra de Leandro Izaguirre describen a través de la pintura algunas estampas relativas al periodo prehispánico, además de su muy conocida obra *El suplicio de Cuauhtemoc* (1895), Izaguirre pinta algunos otros temas alusivos al periodo, como *Fundación de Tenochtitlán*¹⁷. En ambos casos estos ejemplos constituyen excepciones en su trayectoria pictórica, ya que otras obras representativas tanto de uno como del otro se inspiran en temas europeos, sin embargo, en la segunda mitad del siglo son cada vez más frecuentes las alusiones a la antigüedad mexicana, como *El baño de Nezahualcóyotl en Texcotzingo* o *La pirámide del sol* [Teotihuacán] de José María Velasco, ambos de 1878¹⁸.

A la reapropiación de las culturas antiguas contribuyeron los descubrimientos y expediciones arqueológicas que documentaron sitios como Monte Albán, Bonampak, Teotihuacán y varios conjuntos en Yucatán, incluyendo hallazgos en el propio valle de México. Las imágenes que se reunieron de estas expediciones, dibujos, grabados, litografías e incluso daguerrotipos primero y fotografías después, fueron consolidando una imagen de *lo prehispánico* en el que no siempre se puede distinguir la pertenencia a una cultura específica.

El regreso de lo *colonial* en el siglo XX

No queda la menor duda que la ideología que planteó la Revolución se dirigía al reconocimiento del mestizaje, y asumía que México era un país conformado por dos orígenes diversos. La *raza* mestiza se vuelve la protagonista de la posrevolución y marca la imagen del nuevo Estado Mexicano. En este caso no tiene que haber una reapropiación, puesto que existe una trayectoria de continuidad desde la Independencia, si acaso, se plantea como un camino intermedio entre los grupos defensores a ultranza de la colonia, y los defensores del pasado prehispánico perdido y destruido por los españoles. Como podrá verse, desde los comienzos del siglo XX esta idea toma fuerza y se transforma en el *leitmotiv* de buena parte del desarrollo del México posrevolucionario.

Aunque en el siglo XIX la preocupación parecía estar más hacia la recuperación de los valores prehispánicos, existe también la preocupación por contar una historia «completa» de los siglos anteriores en la que se incluyen *ambas* raíces. Uno de los resultados más completos es la monumental obra de Vicente Riva Palacio *México a través de los siglos* en la que escribe: «con tan extraños elementos [los aportados por los conquistadores] formose en el siglo XVI el embrión de un pueblo que con el transcurso de los años debía ser una república independiente»¹⁹. Justo Sierra también escribe «los mexicanos somos los hijos de los dos pueblos y de las dos razas; nacimos de la conquista; nuestras raíces están en la tierra que habitaron los pueblos aborígenes y en el suelo español. Este hecho domina toda nuestra historia; a él debemos nuestra alma»²⁰.

Las imágenes que caracterizaron los festejos del primer centenario de la Independencia coincidiendo con el nuevo siglo, proyecto prioritario de Porfirio Díaz, fueron más eclécticas que nunca. Mezclaron novedades tecnológicas y estéticas provenientes de Europa, con la recuperación de elementos prehispánicos y los primeros indicios de reconocimiento de los 300 años del virreinato.

Con ese motivo se erigió el monumento a Cuauhtémoc «con los elementos de la soberbia arquitectura de nuestros antecesores» (*El Imparcial*, 2 de agosto de 1910), cuyos motivos decorativos mezclan grecas y geometría prehispánica con las más puras formas académicas, columnas y símbolos clásicos e incluso leones.

Las conmemoraciones inician con un desfile por el paseo de la Reforma, que abre con el encuentro entre Cortés y Moctezuma, es decir, el encuentro de inicio de la nación mexicana, alusiones al pasado imposible de borrar que se configuran como la piedra troncal de la identidad nacional²¹.

Entre las múltiples ideas para los eventos de conmemoración que se conservan en los archivos, una iniciativa llama especialmente la atención: el «Pabellón del siglo XX» para instalar en la Alameda Central presentado por Lorenzo R. Ochoa y Teófanés Carrasco, que propone un «Nuevo Estilo Azteca». En principio, este *nuevo estilo* parecería ser otro neo prehispánico entre los múltiples proyectos que se habían realizado, como el del pabellón de México en la Exposición Universal de París en 1889, sin embargo, tanto el texto como el dibujo muestran que estas personas proponen lo que para ellos debería definir al México del siglo XX: la unión perfecta de los *pasados* prehispánico y novohispano en un nuevo Imperio Azteca, como imagen de Nación «para que marque el principio de una época de prosperidad para las artes e industrias mexicanas»²².

En el dibujo puede constatar que se trata de un proyecto que seguía el desarrollo de los retablos barrocos, en el que columnas y capiteles se intercambiaban por grecas o tableros inspirados en la cultura maya y en las ruinas de Mitla, además de algunos otros juegos de formas simbolizando el penacho de plumas. La única parte arquitectónica que realmente podía evocar la arquitectura prehispánica era el basamento, de forma piramidal con diez escalones y reminiscencias de Teotihuacán. La presentación de los autores es acorde al resultado:

[...] convinando[*sic*] en ella los colores e imitaciones de canterías, granitos, mármoles y con preciosos dibujos incrustados [...] el interior estará dividido en tres cuerpos: en el centro habrá un escotillón para subir hasta la linternilla [...]. El decorado interior será vistosísimo pues se desplegará en él todo el lujo del estilo azteca; cubriendo los muros con riquísimos relieves intercalados en los espacios de artísticas columnas. La obra de madera será cubierta con «pintura de jícara» cuya variedad de colores y dibujos jeroglíficos serán el complemento de una obra enteramente mexicana.[...] todo cuanto se hace en el país son imitaciones de tan mala clase que nosotros mismos las menospreciamos dando preferencia al tra-

bajo extranjero: el «Renacimiento del Estilo Azteca» viene a imprimir al trabajo mexicano el sello de originalidad por el cual nuestras obras tendrán demanda y alcanzarán en los mercados extranjeros la misma estimación que nosotros damos a las obras extranjeras²³.

Entre la confusión del cambio de siglo, en la cual se sentía el rumor de la inconformidad social, se levantan voces que trataban abiertamente el mestizaje como base probable de una nueva forma de entender el país. Desde el Ateneo de la Juventud en la primera década del siglo, siguiendo los pasos de Justo Sierra, miembros de esa agrupación como José Vasconcelos y Antonio Caso, defendían el mestizaje que más adelante encontró su expresión justamente en el neocolonial. Y años más tarde, en su corto periodo como rector de la Universidad Nacional de México (1920-1921), Vasconcelos estableció dos símbolos que representaban la nueva nación mexicana y los cuales, en parte, intentaban establecer una realidad panamericana: el nuevo escudo de la Universidad el águila mexicana y el cóndor andino, y el nuevo lema universitario «Por mi raza hablará el espíritu».

Fue en ese contexto en el que se desarrolla con más fuerza la búsqueda de la identidad mexicana y fue entonces cuando se desarrolla el muralismo como símbolo de la mexicanidad moderna con el desarrollo del muralismo, en especial con las pinturas de la Escuela Nacional Preparatoria en las que participaron Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, entre otros, a partir de 1922²⁴ y como inicio de un largo periodo de trabajo mural de los artistas en México, de acuerdo a la idea de Vasconcelos de inspirarse en las antiguas formas prehispánicas de conocimiento a través de las imágenes, consolidando esta esencia mestiza con la revalorización de lo prehispánico al mismo tiempo que de *lo colonial*, reinterpretado desde distintos ángulos el barroco novohispano.

Vasconcelos como Secretario de Educación Pública «impuso en las obras pendientes de su secretaría a la par que los murales, la arquitectura neocolonial»,²⁵ cuyos proyectos se llevaban a cabo desde el departamento de Construcciones a cargo del ingeniero Méndez Rivas, y que contaba con el trabajo de Eduardo Macedo y Arbeu, José Villagrán, Vicente Mendiola y Fernando Dávila. También los interiores de los despachos de los funcionarios de más alto rango, se amueblaron a la manera de las casas y haciendas del virreinato, de las que aún se conservaban varias, como comenta el mismo Vasconcelos en *El desastre*, «el pintor Enciso se dedicó a diseñar el mobiliario neocolonial de los despachos tanto de la Secretaría de Educación Pública como de otras secretarías»²⁶.

El término *Neo-colonial*, induce a equívocos, pretendiendo que, durante el virreinato de Nueva España —que es la denominación correcta—, hubiese habido una única propuesta estética y cultural. Es bien sabido que entre 1521, año de la toma de Tenochtitlan y 1810 (fecha oficial del inicio de la Independencia), hubo desde monasterios con tipologías tardo-medievales hasta el más puro Neoclásico cuando,

en 1781, se fundó la Academia de San Carlos. Varias de estas expresiones artísticas estuvieron además fuertemente influidas y modificadas por las artes y oficios tradicionales originarios.²⁷ Su desarrollo se dirigió en origen principalmente a edificios públicos y espacios urbanos, pero muy pronto alcanzó también la arquitectura doméstica y los interiores.

El neocolonial «oficial» no se rigió tampoco por tipologías o características comunes. Como componentes unificadores se utilizaron elementos de piedra de cantera o de piedra volcánica (tezontle o recinto), barro cocido y azulejos de tipo Talavera de Puebla como recubrimientos superficiales sobre estructuras de hormigón, se concentró sobre todo en las décadas de los años veinte y treinta y se integró más tarde, a formas Déco con permanentes guiños hacia la arquitectura virreinal y prehispánica. Parecidas características se utilizaron en desarrollos inmobiliarios privados tanto en la ciudad de México como en muchas ciudades de provincia, que se definieron a sí mismos como *colonial californiano*.

Por mucho que se encauzara un estilo oficial, la propia arquitectura virreinal aun existente en muchas ciudades del país propiciaba y abría una infinidad de posibilidades para que esto ocurriera. No todo era neocolonial ni todo era falso, se adaptaron muchos edificios de la arquitectura virreinal a diferentes usos, San Ángel, Coyoacán, Tacubaya, Tlalpan o Xochimilco en la Ciudad de México, se unificaron con arquitecturas nuevas y antiguas a la manera virreinal, a tal punto que hoy es difícil diferenciar en esas zonas cuáles pueden ser auténticas obras de época virreinal y cuáles no tienen más de cien años. El caso más conocido fue la intervención integral en la Plaza de la Constitución de la Ciudad de México (el *Zócalo*) completando la fachada oriente completa (el portal de mercaderes), construyendo *ex novo* el edificio del Departamento del Distrito Federal a imagen del original con la apertura de la avenida 20 de noviembre y aumentando una planta al Palacio Nacional.

El desarrollo del *estilo neocolonial* como herramienta de construcción de la identidad nacional en el siglo XX no es más que la recuperación, una vez más, de la permanente paradoja entre el mundo mesoamericano como imagen del origen de la cultura actual de México y la inevitable presencia del mundo europeo, español, durante los años del Virreinato. Una paradoja que al mismo tiempo ensalza las culturas prehispánicas pero mantiene marginada a la población de orígenes más antiguos, a la vez que intenta permanentemente mantener las distancias con el mundo hispánico pero no logra, ni logrará, borrar las influencias que dejó durante tres siglos, ignorando, voluntariamente, que la influencia europea, no terminó, ni mucho menos, con la Independencia, ni con los dos siglos pasados en que México ha sido los Estados Unidos Mexicanos.

En el presente siglo, el XXI, se vuelve con mayor fuerza y vehemencia a la disyuntiva de las características que definen al país y a los mexicanos y, de nuevo, se llega a un callejón sin salida. Ahora hay muchas más influencias extranjeras que hace un siglo, el origen geográfico de tales influencias ha cambiado radicalmente,

la presencia española hasta el siglo XVIII ya es parte indisoluble del México contemporáneo y sin embargo, nuevamente se inicia una lucha contra la ya muy antigua *colonización* española, cambiando símbolos, monumentos, nomenclaturas de las calles y avenidas para darles una nueva historia: la *noche triste* de Cortés ahora es la *noche victoriosa*, la avenida *Puente de Alvarado* ahora es ahora la *Calzada México-Tenochtitlán*— ¿México y Tenochtitlán no serían la misma cosa? O, mejor dicho, ¿une un país con una ciudad que desapareció hace cuatro siglos? El monumento a Colón de finales del XIX, con independencia de que Colón quisiera o no, o supiera o no, que iba a *descubrir* un continente, ha sido desplazado con diversas excusas y ninguna de ellas convincente.

«Es un trabajo que se tiene con el INAH (Instituto Nacional de Antropología e Historia) y el INBA (Instituto Nacional de Bellas Artes). La glorieta, particularmente, se ha pintado varias veces y desde hace tiempo que se había pensado en su restauración», declaró Claudia Sheinbaum para *El Financiero* en octubre de 2020²⁸, además «descartó que esta decisión fuera motivada por la convocatoria de varios colectivos para derribar esa estatua el próximo 12 de octubre, fecha en la que se conmemora el Día de la Raza» y, sin embargo, «señaló que el tiempo de restauración de la obra puede servir para hacer una reflexión de lo que representa la figura del explorador», es decir, que la excusa de la restauración no tiene lugar.

El problema es que, los procesos de decolonización que muchos países iberoamericanos persiguen, no tienen, en caso de lograrla, opciones para cubrir los vacíos que quedarían, y para muestra, precisamente el Monumento a Colón ha tenido diversas propuestas. La que más se ha sostenido es el realizar un *monumento a la mujer indígena*, y he aquí que se desata, nuevamente, la controversia y se convierte en el nuevo teatro barroco: El monumento a la mujer indígena que se encarga, sin concurso y sin consulta, a Pedro Reyes, plantea una cabeza monumental que todavía no convence y desde 2020 hasta ahora ha dejado el espacio vacío, el mismo vacío que deja la eliminación voluntaria de una parte de la historia.

Un solo artículo publicado en *El País* muestra la magnitud del desacuerdo, y de la casi imposible solución. Los periodistas Francesco Manetto y David Marcial Pérez preguntan a diversos expertos²⁹:

Marca un claro distanciamiento con esa narrativa que privilegiaba la colonización. La estatua se colocó en una época en que se hablaba en esos términos. Sobre la obra que la va a sustituir, creo que nadie podrá poner en cuestionamiento que las mujeres indígenas han sido un sostén de ese país. Así que me parece positivo. Además, su elección puede tener que ver con el movimiento feminista. Creo que el gesto tiene su fuerza, aunque se hizo de forma apresurada y quizá hubiera estado bien tener un debate público (Federico Navarrete, Antropólogo e historiador).

... Se abre además otra pregunta: ¿cómo se representa a una mujer indígena? (Yásnaya Elena Aguilar Gil, lingüista).

...El escultor propone reeditar las ideologías indigenistas de mediados del siglo XX: la representación de una indígena imaginaria, que celebrará la eterna suplantación de las sociedades originarias por un Estado que es fiel a su identidad corporativa. Este es el feliz parto de una nueva idea de identidad mexicana, que celebra treinta siglos de tradición neolítica de la talla en piedra, como símbolo del placer de explotar la mano de obra barata... (Cuauhtémoc Medina, historiador del arte).

...Este cambio lo compararía con la maqueta del Templo Mayor del Zócalo, mientras al lado tenemos el templo de verdad sin reparación. Un montaje de la historia donde se nota que no tenemos la voluntad de entenderla de veras (Rodrigo Reyes, cineasta).

...Debajo de los monumentos y a la sombra de las estatuas a las mujeres ahora llamadas indígenas se les corre a golpes de las aceras (...Luna Marán y Gabriela Jáuregui, cineasta y escritora).

Me parece una decisión inteligente, porque por un lado va a permitir proteger al monumento, que forma parte de la historia de la ciudad, más de un siglo después, el contexto ha cambiado y ahora tenemos otro, ya no es la idea de que Colón trajera la civilización a México y que México sea deudor. (Martín Ríos, historiador)

Sobre la identidad mexicana (como conclusión)

La mayor preocupación sobre el problema de la identidad surge del pensamiento mestizo que no termina de encontrar su sitio: necesita identificarse con el origen, en concepto, pero necesita ardientemente no formar parte de ello, y por eso denomina indígenas a *los otros mexicanos*. De esa forma se aleja y se separa de ellos.

Algunos de los emigrados en México en el siglo XX no pudieron ignorar la marginalidad de esos diferentes mexicanos, donde lo más evidente son las dificultades de integrarse a la sociedad mexicana y de formar parte real de una posible identidad nacional.³⁰

El mestizo, en ese sentido, no distingue, o no se distingue, visto desde fuera, por nivel social o económico, se distingue porque se siente diferente. El mexicano es mestizo, el indígena es indígena, no se sabe muy bien si mexicano o solo indígena de México.

El país no logra la integración, la amalgama de *los mexicanos* en su conjunto, y cada vez establece mayores diferencias, ahora surgen las nuevas denominaciones, que antes no existían, los *afrodescendientes*, por ejemplo, y en nada aparecerán también los descendientes de las comunidades orientales, chinas principalmente, que llevan más de un siglo conformando una población importante, o las comunidades provenientes de medio oriente y de las diferentes migraciones por motivos políticos que tuvieron lugar en el siglo XX.

La pregunta primera es ¿Porqué nos buscamos a nosotros mismos?³¹, porqué se busca una imagen que identifique la mexicanidad si *identidad*, de acuerdo al Diccionario de Filosofía de Ferrater: «no habla de similitudes entre los individuos, sino precisamente de la identidad consigo mismo»³².

Siendo el tema de la búsqueda de la identidad, como puede verse, un debate infinito, inacabable, e inútil, los símbolos en realidad se buscan en la tradición, que al mismo tiempo tampoco es estática, cambia, y mucho, con el tiempo.

Sin hacer un análisis sobre el tema de las tradiciones nos sirve recordarlas como punto de partida en la búsqueda de elementos simbólicos que representen ese concepto escurridizo de la identidad, de los símbolos y por supuesto del concepto de «nación».

Las tradiciones también se inventan, pero al menos han existido en algún momento, y se han creado como tal a partir de la repetición. Es posiblemente el único factor que une a las comunidades. «La tradición es mucho más que una costumbre, aún excelente, en cuanto a que la costumbre es por definición la adquisición inconsciente y que tiende a volverse mecánica, mientras que la “tradición” es una aceptación consciente y deliberada. Una verdadera tradición no es testimonio de un pasado remoto; es una fuerza viva que anima y alimenta al presente. En este sentido es verdad la paradoja que afirma en tono bromista que todo aquello que no es tradición es plagio (...) la tradición presupone la realidad de aquello que es duradero, aparece como un bien de familia, una herencia que recibimos con la condición de hacerla fructificar antes de transmitirla a los demás»³³.

Según esto, las tradiciones diferencian a las comunidades y tienen signos concretos: sin embargo, cambian tan rápido como el segundero de un reloj, porque las costumbres están sujetas a las modificaciones que el medio exige. No hay entonces pureza de tradiciones.

Entre los americanos permanece esta preocupación por la *búsqueda de la identidad*, por distanciarse de los símbolos que se interpretan como contaminantes de la *pureza* original —que nadie sabe muy bien cuál puede ser y de la cual, nuevamente, hay constantes desacuerdos—³⁴.

De esta forma la mexicanidad cambia constantemente y sus símbolos, casi siempre impuestos o contruidos desde fuera, van cambiando también. Obviamente una cosa son los símbolos impuestos y otra muy diferente los que cada uno identifica como propios y por ello casi nunca hay un consenso general hacia lo que se decide como símbolo, por el contrario, casi siempre hay desacuerdo y crítica hacia ello, por eso siempre acaban fallando, tienen poca duración y se someten constantemente a las críticas en su propio presente y hacia expresiones del pasado.³⁵

De los distintos resultados que han surgido de la intención de buscar un arte nacional, el origen prehispánico, en un intento de liberarlo de la influencia europea, se convirtió, en el siglo XIX, en el símbolo de esos primeros años de existencia de la nueva nación, aunque el debate no se quedara solamente en ello, puesto que no dejó

de haber posiciones contrarias a la igualdad de los indios tanto a nivel político como legislativo y social. No se asumieron tampoco en el México independiente de forma homogénea la desaparición de las castas, o el que se privara de la ciudadanía a las tribus errantes del norte (Seris y Yaquis) «(...) entre tanto conserven la organización anómala que hoy tienen en sus rancherías ó pueblos», *Constitución de Sonora* 1872³⁶ por mantener sus usos y costumbres y no adecuarse a las normas establecidas para la población mexicana, no así a los pertenecientes a esas etnias que vivieran en las zonas urbanas y se rigieran por los códigos establecidos. Solamente hay que recordar la historia del indio «Gerónimo» y el exterminio de los apaches del norte de México en el ecuador del siglo XIX.

En el siglo XIX, ante la búsqueda de elementos que pudieran significar a México como un nuevo país, no hubo naturalmente un consenso común. Los conservadores consideraban que el nuevo país, que en parte ellos habían creado —los criollos—, no era otra cosa que la continuación de la historia reciente, del virreinato, de la culturización de América gracias a la conquista, mientras que los liberales, seguidores de la Independencia, impulsaban la idea de que la conquista había sido un error histórico. «Para uno de estos proyectos, la nación mexicana era la heredera y continuadora del mundo prehispánico, la conquista y la colonia un desgraciado paréntesis y la independencia la justa venganza de lo ocurrido 300 años antes; para el otro, por el contrario, el fruto de la conquista, heredera y continuadora del mundo colonial, la cuna en la que se había formado, y la independencia sólo el resultado de un proceso de crecimiento natural que llevaba a los hijos a separarse de los padres una vez alcanzada la edad adulta»³⁷.

Referencias bibliográficas

AA.VV. (1986). *El Arte Mexicano*, México: SEP/Salvat.

Argan, Giulio Carlo (1977). «El revival», *El pasado en el Presente*. Barcelona: Gustavo Gili.

Cacciari, Massimo (1990). *Dell'inizio*, Milano: Adelphi.

Caso, Diego. «¿Por qué el Gobierno de la CDMX retiró el monumento a Colón? Sheinbaum lo explica». *El Financiero*, Ciudad de México, 10 de octubre de 2020.

Clavijero, Francisco Xavier (2014), *Historia antigua de México*. México: Editorial Porrúa.

Constitución política del Estado libre y Soberano de Sonora, (1857). México: Partido Revolucionario Institucional, Comité Ejecutivo Nacional, Comisión Nacional Editorial, S.A.

Ferrater Mora, José (1991). *Diccionario de Filosofía*. Alianza, Madrid.

García-Baamonde, Salvador (1831). *Xicotencal, Príncipe americano. Novela histórica del siglo XV*. Valencia: Imprenta de José Ortega.

-
- Gutiérrez Viñuales, Rodrigo (2016). «Barroco americano y contemporaneidad. Persistencias, resignificaciones, escenarios (1810-1945)». Rodríguez Moya, Inmaculada, y otros (eds.). *Arte y patrimonio en Iberoamérica: tráficos transoceánicos*. Castellón: Universitat Jaume I.
- 2003. «El Hispanismo como factor de mestizaje estético en el arte americano (1900-1930)». *Iberoamérica Mestiza. Encuentro de pueblos y culturas*. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior-SEACEX.
- Katzmann, Israel (1962). *Arquitectura contemporánea mexicana*. México: INAH.
- Manetto, Francesco, Marcial Pérez, David. «La sustitución de la estatua de Colón divide a los expertos: decisión inteligente, desatino o golpe a la memoria», *El País*, 10 de septiembre de 2021.
- Moreno Villa, José (2000). *Lo mexicano*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ochoa, Lorenzo R., Carrasco, Teófanos. «Pabellón siglo XX», *Paseos y Jardines*, vol. 3591, Archivo Histórico de la Ciudad de México.
- O’Gorman, Edmundo (2021). *La invención de América*. México: Fondo de Cultura Económica.
- O’Gorman, Edmundo, Manrique Jorge Alberto (1987). *Bartolomé de las Casas: los indios de México y Nueva España. Antología*. México: Porrúa.
- Paz, Octavio (1960). *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Pérez Vejo, Tomás (2010). «Historia, política e ideología en la celebración del centenario mexicano», *HMex*, LX: 1.
- Rejano, Juan (1945). *La esfinge mestiza*. México: Leyenda.
- Riva Palacio, Vicente (1973). *México a través de los siglos*, México: Editorial Cumbre.
- Rojas Garcidueñas, José (1956). «Jicoténcal. Una novela histórica hispanoamericana precedente al romanticismo español», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. VI, núm. 24.
- Schávelzon, Daniel (1988). «Notas sobre Manuel Vilar y sus Esculturas de Motezuma y Tlahuicole», *La polémica del Arte Nacional en México, 1850-1910*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Segarra Lagunes, Silvia. «¿Porqué nos buscamos a nosotros mismos?», *DX*, N. 3, marzo 1988.
- 2011. «La ciudad de México en el siglo XIX: construcción de una capital», *Procesos de transición, cambio e innovación en la ciudad contemporánea*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 507-531.
- 2012. *Mobiliario urbano, historia y proyectos*. Granada: EUG.
- Sierra, Justo (1940). *Evolución política del pueblo mexicano*. México: Casa de España en México.
- Sigüenza y Góngora, Carlos (1680). *Teatro de virtudes políticas que constituyen a un Príncipe; advertidas en los Monarcas antiguos del Mexicano Imperio, con cuyas efigies se hermozó el Arco Triunfal que la Muy Noble, Muy Leal, Imperial Ciudad*

de México erigió para el digno recibimiento en ella del Excelentísimo Señor Virrey Conde de Paredes, Marqués de la Laguna, etc. Ideólo y ahora lo describe don Carlos de Sigüenza y Góngora, Catedrático propietario de Matemáticas en su Real Universidad. En México: por la Viuda de Bernardo Calderón.

Vasconcelos, José (1993). *El desastre*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

NOTAS

1. Tanto el tema de las polémicas sobre una arte nacional como del desarrollo del neocolonial en el México posrevolucionario, los hemos estudiado con anterioridad en otros trabajos: *Mobiliario urbano, historia y proyectos*, (Granada, EUG, 2012); *La ciudad de México en el siglo XIX: construcción de una capital*, (Bilbao: Universidad de País Vasco, 2011), entre otros.

2. Giulio Carlo Argan. «El revival», *El pasado en el Presente*, (Barcelona: Gustavo Gili, 1977), 7.

3. *Ibidem*.

4. *Ibidem*, 14.

5. Gran novedad era en el siglo XVII, para ornamentos y decoración plástica, abandonar las tradicionales iconografías clásicas por iconos y símbolos considerados «salvajes» por muchos. Es significativo el propio título completo de la obra: Carlos de Sigüenza y Góngora, *Teatro de virtudes políticas que constituyen a un Príncipe; advertidas en los Monarcas antiguos del Mexicano Imperio, con cuyas efigies se hermoseó el Arco Triunfal que la Muy Noble, Muy Leal, Imperial Ciudad de México erigió para el digno recibimiento en ella del Excelentísimo Señor Virrey Conde de Paredes, Marqués de la Laguna, etc. Ideólo y ahora lo describe don Carlos de Sigüenza y Góngora, Catedrático propietario de Matemáticas en su Real Universidad* (México: Viuda de Bernardo Calderón, 1680), 5. Edición original consultada en *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*, <https://www.cervantesvirtual.com/obra/teatro-de-virtudes-politicas-que-constituyen-a-un-principe-advertidas-en-los-monarcas-antiguos-del-0/>

6. *Ibidem*, 5.

7. *Ibidem*, 21.

8. *Ibidem*, 25.

9. Francisco Xavier Clavijero, *Historia antigua de México* (México: Editorial Porrúa, 2014), 63.

10. Mesomérica es un término que empezó a utilizarse en la década de 1940, a partir de reflexiones de Alfonso Caso y Paul Kirchhoff principalmente, sobre las diferentes culturas de los territorios de México, el Sur de Estados Unidos y parte de América Central (Guatemala, Belice, Honduras).

11. José Rojas Garcidueñas, «Jicoténcal. Una novela histórica hispanoamericana precedente al romanticismo español», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. VI, núm. 24, (1956).

12. D. Salvador García-Baamonde, *Xicotencal, Príncipe americano. Novela histórica del siglo XV*. (Valencia: Imprenta de José Ortega, 1831).

13. Giulio Carlo Argan, *op. cit.*, 11.

14. Las diferentes publicaciones en el propio siglo XIX, manuales de motivos ornamentales históricos como *The grammar of ornament* de Owen Jones (Londres: Publisher Day & Son, 1856), *Description de L'Égypte* (Paris: L'Imprimerie Imperiale, 1809) o de William Morris, *The works of Geoffrey Chaucer* (Londres Kelmscott Press, 1896), sirvieron como modelos tanto como los catálogos de productos de las fundiciones y de las exposiciones universales, para hacer las creaciones eclécticas tan propias del siglo.

15. No hay que olvidar que el presidente Antonio López de Santa Anna hacia 1843 reorganizó la Academia de San Carlos y enviaba becarios tanto a l'École de Beaux Arts de Paris como a la Academia de San Luca en Roma, para que estudiaran el arte clásico y llevaran a México copias de obras clásicas para su estudio. Ida Rodríguez Prampolini, «La crítica de arte 1810-1920 (El Arte en el siglo XIX)», *El Arte Mexicano*, (México, SEP/Salvat, 1986), 1690-1691.

16. Véase Daniel Schávelzon. «Notas sobre Manuel Vilar y sus Esculturas de Moctezuma y Tlahuicole», *La polémica del Arte Nacional en México, 1850-1910*, (México: Fondo de Cultura Económica 1988), 81.

17. La pintura es de pequeño formato, 13 x 26 cm y fue subastada en Morton en 2012, también se recoge en el libro de Guillermo Tovar y de Teresa, *Repertorio de Artistas en México*, Tomo II. México: Grupo Financiero Bancomer, 1996), 200.

18. Cfr. AA.VV., «Arte del siglo XIX», *El Arte Mexicano*, op. cit., tomos IX-XII.

19. Vicente Riva Palacio, *México a través de los siglos*, (México: Editorial Cumbre, 1973) Tomo II, IX.

20. Justo Sierra, *Evolución política del pueblo mexicano* (México: Casa de España en México, 1940), 117. Aunque la primera edición se publicó en 1902 en un compendio de monografías de varios autores, la obra no trascendió hasta la edición citada.

21. Tomás Pérez Vejo, «Historia, política e ideología en la celebración del centenario mexicano», *HMex*, LX: 1 (2010), 35.

22. Lorenzo R. Ochoa y Teófanés Carrasco, «Pabellón siglo XX», *Paseos y Jardines*, vol. 3591, (AHDF) Ayuntamiento de México-GDF. La imagen se publicó por primera vez en: Silvia Segarra Lagunes, *Mobiliario urbano, historia y proyectos*, op. cit., 324.

23. *Ibidem*, s/p

24. Al mismo tiempo Roberto Montenegro pintó *El árbol de la vida*, en la capilla del ex Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo, también por encargo de Vasconcelos.

25. Israel Katzmann, *Arquitectura contemporánea mexicana*. (México: INAH, 1962), 77.

26. José Vasconcelos, *El desastre* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1993), 80-81.

27. La recuperación de la estética española se utilizó en muchos países americanos, incluyendo algunas zonas del sur de Estados Unidos (antiguos territorios mexicanos), como California y Nuevo México, con el Spanish revival y el Colonial Californiano, Cfr.: Rodrigo Gutiérrez Viñuales, «Barroco americano y contemporaneidad. Persistencias, resignificaciones, escenarios (1810-1945)». Rodríguez Moya, Inmaculada, y otros (eds.), *Arte y patrimonio en Iberoamérica: tráfico transoceánicos* (Castellón: Universitat Jaume I, 2016), 321-341 y del mismo autor: «El Hispanismo como factor de mestizaje estético en el arte americano (1900-1930)». *Iberoamérica Mestiza, Encuentro de pueblos y culturas*, (Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior-SEACEX, 2003), 167-185.

28. Diego Caso, «¿Por qué el Gobierno de la CDMX retiró el monumento a Colón? Sheinbaum lo explica». *El Financiero*, Ciudad de México, 10 de octubre de 2020. <https://www.elfinanciero.com.mx/cdmx/por-que-el-gobierno-de-la-cdmx-retiro-el-monumento-a-colon-sheinbaum-lo-explica/>

29. Estas opiniones, que no se transcriben íntegramente en el presente texto, son un fiel reflejo de las discusiones que están en muchos ámbitos geográficos, y la base del conocido desacuerdo del gobierno mexicano con España. Todas las citas pertenecen al artículo: Francesco Manetto y Davil Marcial Pérez. «La sustitución de la estatua de Colón divide a los expertos: decisión inteligente, desatino o golpe a la memoria», *El País*, 10 de septiembre de 2021.

30. Frente a esta imagen escribe Juan Rejano en 1945 sobre «el niño indígena» en cuya realidad «solo cabe un desenlace: no dejar que el niño crezca y se desarrolle sin haberlo incorporado a la civilización, si haber despertado en él estímulos y ambiciones legítimos». Juan Rejano, *La esfinge mestiza*, (México: Leyenda, 1945), 278.

31. Esta pregunta es el título de un artículo publicado, a propósito del diseño mexicano, en 1998. Silvia Segarra Lagunes. «¿Porqué nos buscamos a nosotros mismos?», *DX*, N. 3, marzo (1988), 8-11.

32. José Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía* (Alianza, Madrid 1991), Voz: identidad.

33. Massimo Cacciari, *Dell'inizio* (Milano: Adelphi, 1990), 42.

34. Baste preguntarle a un yucateco, veracruzano o sonorenses, si está de acuerdo en que la Coatlicue o Tláloc configuran un símbolo de su identidad y ya imaginamos la respuesta.

35. A lo largo del siglo XX, críticos, escritores, historiadores, se han planteado desde diferentes puntos de vista la identidad y la tradición como debate central de muchos de los problemas que presenta la actual sociedad mexicana. Son textos fundamentales para adentrarse en el tema: Octavio Paz, *El laberinto de la soledad* (México, Fondo de Cultura Económica, 1960); José Moreno Villa, *Lo mexicano* (México, Fondo de Cultura Económica, 2000); Edmundo O'Gorman, *La invención de América* (Fondo de Cultura Económica, 2021), Jorge Alberto Manrique, Edmundo O'Gorman, *Bartolomé de las Casas: los indios de México y Nueva España. Antología* (México, Porrúa, 1987).

36. *Constitución política del Estado libre y Soberano de Sonora*, Artículo 36, en Lambera Pallares, Enrique, *Constitución de 1857. Constituciones de los Estados, México, Partido Revolucionario Institucional, Comité Ejecutivo Nacional, Comisión Nacional Editorial, S.A.* (Edición facsimilar de la de México, Imprenta del Gobierno, 1884), p. 240.

37. Tomás Pérez Vejo, *op. cit.*, 32-33.

«Serán ceniza, mas tendrá sentido» *ethos* barroco y anacronismo de las imágenes

«They will be ashes, but still will feel» Baroque *ethos* and anachronism of images

Daniel Lesmes

Universidad Complutense, Madrid

ORCID: 0000-0002-2351-371X

Resumen

Este trabajo parte de la pregunta por «lo histórico» del *Ethos* barroco tal como Bolívar Echeverría lo formuló. La dialéctica entre «el Barroco» y «lo barroco» es retomada con la intención de sacar «lo histórico» del marco estructuralista y semiótico que, durante décadas, ha dominado la cuestión. Para ello nos concentramos en la relación que Georges Didi-Huberman plantea entre anacronismo como clave de toda enunciación historiográfica y lo imaginario como tercero en liza entre lo real y lo simbólico, entre el uso y la acumulación. Nuestra propuesta consiste así en reconducir el problema barroco hacia aquel de las imágenes que ya estaba latente en sus principales teóricos, desde Walter Benjamin a José Lezama Lima, desde Severo Sarduy a Gilles Deleuze.

Palabras clave: Barroco, imágenes, historia, anacronismo, Bolívar Echeverría, Walter Benjamin.

Abstract

This paper starts from the question of «the historical» of the baroque ethos as Bolívar Echeverría formulated it. The dialectic between «the Baroque» and «the baroque» is taken up again with the intention of removing 'the historical' from the structuralist and semiotic framework that, for decades, has dominated the question. To this purpose, we concentrate on the relationship that Georges Didi-Huberman proposes between anachronism as the key to all historiographical enunciation and the imaginary as a third party in the struggle between the real and the symbolic, between use and accumulation. Our proposal thus consists of redirecting the baroque problem towards that of images that was already latent in its main theoreticians, from Walter Benjamin to José Lezama Lima, from Severo Sarduy to Gilles Deleuze.

Keywords: Baroque, images, history, anachronism, Bolívar Echeverría, Walter Benjamin.

Lo histórico del *ethos*

Que el pasado se nos presente bajo la rúbrica de lo nuevo nada tiene de excepcional. Cada descubrimiento arqueológico da cuenta de ello y, de hecho, es esa «novedad» la que cifra el criterio —incluso académico— con que suele valorarse su importancia, incluso su trascendencia. Sin embargo, lo excepcional únicamente podría hallar lugar en ese punto en que un descubrimiento exige inventar algún tipo de dispositivo que nos permita acogerlo, darle sentido, explicarlo y exponerlo como fragmento de una totalidad a duras penas imaginaria: desaparecida como tal, aunque reelaborada, al mismo tiempo, a fuerza de pequeñas reapariciones. La totalidad del Barroco es paradigmática a este respecto. También lo es su operación: imagen dialéctica (Benjamin), pliegue (Deleuze), *retombée* (Sarduy), su doble condición se presenta como *mundo* que se pierde a la vez que se re-crea como *actitud*. («Dime cómo te imaginas el mundo —decía Severo Sarduy— y te diré en qué orden te incluyes, a qué sentido perteneces»¹). Las coordenadas de la imaginación barroca podrían ser estas: «luto y ostentación»². Este nudo es fundamental. Si en la ostentación únicamente conmemora su «vida actual», lo barroco corre el riesgo de convertirse en un asunto local («sensibilidad típicamente española» decía en los *ochenta* un destacado comisario de exposiciones»³). Si en su duelo tan solo se describe el poder que lo subyuga, el Barroco sólo habrá sido una cárcel, una tumba («una cultura dirigida [...] para operar sobre la opinión, controlarla, configurarla y mantenerla junto a sí»⁴). Puestos así, frente a frente, el Barroco y lo barroco son como dos espejos, cada uno reflejándose a la inversa del otro, la izquierda a la derecha, la derecha a la izquierda, en una profundidad de superficies que se repiten, en una superficialidad repetida por muy profunda que pretenda ser. De esta manera incluso parecen contradecirse en su propia economía: lo que en lo barroco sería valor de uso, eso lo experimentamos con el Barroco como acumulación de los hallazgos. A fin de cuentas, los museos no dejan de crecer al mismo tiempo en que lo hacen los comercios que los rodean, y lo que en el museo se descubre, en el mercado tiende a presentarse como una nueva invención.

Dicho de otro modo: el Barroco y lo barroco conformarían algo así como una contradicción antropológica cuya solución variable define lo que Bolívar Echeverría ha llamado «*ethos* histórico»⁵. Tal sería su nudo, su vínculo y su tensión: *ethos* en su doble sentido⁶: como costumbre que se repite y guarda las formas a lo largo del tiempo, hasta constituir una tradición; pero también *ethos* como carácter, temperamento o estilo individual: punzón (*stilus*), aguijón, estímulo que corta y recorta esas formas a la menor oportunidad. Sin embargo, cabe añadir que, tal como Echeverría

enuncia la noción de «*ethos* histórico», esta no oculta cierto legado estructuralista, pues se trata en efecto de «un comportamiento social estructural», «un principio de construcción del mundo de la vida»⁷, y es ahí donde la contradicción se origina y tiene lugar. ¿Sólo ahí? Puede ser que el «mundo de la vida» se estructure a partir de esa contradicción, aunque barroca es ante todo su relación con la muerte, que en palabras de Benjamin —y a Bolívar le debemos no solamente una lectura fecunda sino una traducción vespertina de sus *Tesis sobre el concepto de historia*— «transforma la historia en historia natural», la rebaja al grado de naturaleza y de esta forma exige considerar el «*ethos* histórico» desde el punto de vista de su «aniquilación»⁸.

«Ahora la muerte lo ha ganado todo», dice el verso de Sarduy⁹. No es la homogeneidad en los modos de vida lo que permite conjugar el *ethos* en su doble dimensión, sino que es el trato de la vida con la muerte lo que permite, por hablar en clave estructuralista, distinguir distintos grupos de transformación. Solo que la muerte viene a desbaratarlo todo, a *ganarlo*, y de este modo desestructura la historia hasta privarla de todo sentido teleológico, de toda dirección. Si no fuese así se podría pensar que lo barroco supera el escollo —digamos la muerte del Barroco— como categoría eónica, en el sentido en que Eugenio d'Ors convocaba históricamente «la eternidad [que] conoce visicitudes», con el consecuente peligro —para *nos-otros*— de vernos atrapados en lo que él mismo se empeñaba en llamar —tampoco esto lo ocultaba— «sistema imperial»¹⁰. Uno que en principio no sería para d'Ors exactamente el español, a no ser que estuviera anacrónicamente citado en «otros productos primitivos, bárbaros, hasta prehistóricos, del indigenismo americano, por ejemplo, del arte quichua o azteca»¹¹. Así decía d'Ors, para el caso, que Gauguin había visto un Perú con el que sólo podríamos fantasear, pero del que no hallaremos imagen alguna, sino una síntesis de la totalidad. Con este anacronismo se esencializa lo barroco, aunque tal vez lo haga al modo en que Benjamin comparaba su fascinación con las «egocéntricas fantasías» de «un enfermo [que] bajo los efectos de la fiebre reelabora en las acuciantes representaciones del delirio todas las palabras que percibe»¹². Si lo histórico ha de ser entendido como una dialéctica de los tiempos (azteca, barroco o incluso vanguardista), siempre se corre el riesgo de saldar las analogías entre dos épocas con una proyección sentimental de la nuestra sobre la ajena. Tal sería el peligro de ese tipo de *empatía* que los alemanes llaman *Einfühlung*, y que, llevada al ámbito de la teoría (entendida como «mirador»), Benjamin solo podía calificar como la «sugestionalidad patológica»¹³ de quien vuelve la mirada al pasado como se mira uno al espejo.

Algo distinta sería la posición que, por ejemplo, tomaría José Lezama Lima al afirmar que «entre nosotros el barroco fue un arte de la contraconquista»¹⁴. Lo que él llamaba «era imaginaria» no prescinde del anacronismo, pero en lugar de centrarse en el poder, atiende a su potencia: «la potencialidad para crear imágenes»¹⁵ en los distintos tipos de imaginación que atraviesan las épocas. Anacronismo entonces en un sentido netamente barroco, no como «la intrusión de una época en otra»¹⁶, sino

como esa «transferencia del tiempo» que implica «una manera de hablar que los gramáticos tenían como figurativa»¹⁷. El anacronismo barroco es el de un tiempo verbal muy antiguo, aunque dicha antigüedad —la del anacronismo— sólo se nos muestra al tratar de traducirlo: aoristo, un uso del presente que invoca lo que fue y también lo que podría ser. Tal es la dimensión imaginaria que exige aquel «americano señor barroco» del que Lezama hablaba, que «aparece cuando [los placeres] ya se han alejado del tumulto de la conquista y la parcelación del paisaje del colonizador»: la dimensión «de su gran sala, por donde entona la fiesta, con todas las arañas multiplicando sus fuegos fatuos en los espejos, y por donde sale la muerte con sus gangarras»¹⁸.

Que las imágenes del arte nos permitan transitar el pasaje entre el Barroco y lo barroco se debe, sin duda, a que a menudo comienzan a contrapelo de las cosas de la vida: «la *imagen* —ha escrito Georges Didi-Huberman—, probablemente manifieste, mejor que cualquier otra cosa, este estado de supervivencia que no pertenece ni a la vida en absoluto, ni a la muerte por completo»¹⁹. Sin duda, para comprender el *ethos* barroco es necesaria una historia, pero esta no se da de cualquier forma, sino atendiendo al modo en que ese anacronismo (digamos, más con Sarduy que con Calabrese, neobarroco) retumba en nuestra memoria: *retombée* sería un nombre todavía más adecuado a esa operación, si Sarduy hubiese perfilado el aspecto polvoriento que sigue a una explosión. *Retombée* dice él, como «causalidad acrónica», esa que permite que la causa y la consecuencia coexistan, e incluso que esta se dé por delante de aquella, como ocurre con las palabras que solo después de ser dichas buscan su significado, y lo obtienen de hecho sin volver hacia atrás, sino por relación con el resto de significantes de la cadena en su totalidad: «allí donde vivir es hablar»²⁰. Hay veces, sin embargo, en que las imágenes nos dejan sin palabras. Existen también esos silencios sin los que uno no podría ni hablar ni vivir. ¿Acaso será precisamente ese silencio el que hace «vivable lo invivable»²¹, según afirma Echeverría que en eso consiste justamente la característica fundamental de todo *ethos* histórico? Y aun así, *retombée* es una palabra a considerar en su movimiento de caída, como cae el polvo sobre las cosas antes de gravitar, como ceniza.

El fuego y las cenizas

En alguna parte escribió Nietzsche que «nuestro mundo entero es la *ceniza* de innumerables seres vivos», guardándose en consecuencia «de decir que la muerte se opone a la vida»²². Comparar lo vivo y lo muerto es aquí lo fundamental, y además hacerlo al modo en que el propio Nietzsche se apresuró a afirmar que el «estilo» barroco debía ser entendido más bien como «alma»²³: atravesaría todos los tiempos en la misma medida en que atraviesa todos los cuerpos, y tomándolo incluso como un fenómeno presente —con el ejemplo de Wagner—, se podía «a partir de él, por comparación, aprender mucho sobre las épocas pasadas»²⁴. Entendamos esta observación

de Nietzsche en su convencimiento de que «lo viviente es sólo una especie de lo muerto, y una especie muy rara»²⁵. Al igual que las cenizas evocan algo más que lo que ya está quemado, así también convocan aquello que lo hacía arder.

Toda comparación implica algún tipo de semejanza y de desemejanza, pero esta que Nietzsche hacía a propósito del Barroco ya no era la que Jacob Burckhardt empleaba en su *Cicerone* para mayor disfrute de las obras del Renacimiento (comparación que como sabemos Heinrich Wölfflin trató de llevar a término de forma esquemática, fundamentalmente entre la «quietud del ser» renacentista y la barroca «inquietud del devenir»²⁶). Si Nietzsche animaba en este punto a leer de inmediato a Burckhardt, tal vez fuese porque había entendido que el Barroco era algo así como el revés de aquella «vanguardia de un nuevo y desenfrenado individualismo» que el maestro de Basilea había tratado de seguir en la Italia renacentista²⁷. Sin embargo, el giro que Nietzsche proponía tal vez permitía, por así decirlo, conocer los *aspectos barrocos* de la historia, no sólo en cuanto construcción retórica, sino dramática en su propia actualidad. Su comparación invertida, digámoslo así, implicaba al menos la comparecencia del historiador, la del crítico, la del observador. Y para ello, ni siquiera bastaría con percibir, como hizo Aloïs Riegl, un movimiento paralelo de los trabajos dedicados al llamado «periodo barroco» y el propio desarrollo del «arte moderno», como si este encontrara en aquel su más claro precursor²⁸. Es en su interior —en el interior de su época, en su contemporaneidad si se quiere— desde donde ha de partir esa comparación, justamente al modo en que Benjamin iba a apelar a una «auténtica comprensión, reveladora de nuevas conexiones no entre el moderno crítico y su objeto, sino en el interior del objeto mismo»²⁹.

Un ejemplo inmediato, una «curiosa situación», es la que Julius Meier-Graefe había encontrado a propósito del Barroco del Greco: «En medio de la discusión sobre el Impresionismo y sus consecuencias, sobre Cézanne y Renoir, sobre Marées y Van Gogh, un alumno de Tiziano surge de repente de la oscuridad y se une al debate»³⁰. Ya no era la vida de Doménikos Theotokópoulos, que Manuel B. Cossío se había ocupado de recuperar en 1908, sino la del Greco como «recién llegado», dice Meier-Graefe, como «debutante, al que ciertas características hacen fácil reconocer como contemporáneo»³¹. Ni que decir tiene que esta «aparición» del Greco no es un hecho aislado y menos aún espontáneo. Al final de su libro, Cossío daba cuenta de su fortuna crítica, situando su «rehabilitación» en el romanticismo hispanófilo de Gautier. Pero lo que en Francia podía ser conducido bajo el signo de una asimilación, al igual que ocurriría con Goya³², en Alemania dejaba entrever algo así como una tradición soterrada —casi diría oprimida o reprimida— que a ratos asoma en las lecturas germanas de autores como Calderón de la Barca o Baltasar Gracián. En su libro sobre el drama barroco, Benjamin no sólo daba cuenta de esas lecturas románticas, sino que tanteaba la posibilidad de una más profunda actualización al reconducir el concepto de *origen* al modo barroco, como pliegue en que el *ethos* histórico se aniquila y entra en combustión, impidiéndolo sintetizarse en un solo hecho, en una

cosa, sino desplegándose entre aquello que reclama ser rehabilitado en su totalidad y, al mismo tiempo, se entiende como algo inconcluso e imperfecto en lo que podría suceder³³. El origen es rítmica entre lo anterior a la historia y lo que a la historia le sucede, y así «la presencia de la prehistoria y la posthistoria impropriamente dichas, es decir, de la historia natural, es una presencia virtual»³⁴. Una imagen, diríamos, que no concentra poder sin desplegar algo de potencia. En fin, una «imagen histórica», como Lezama Lima explicaba que «basta que la imagen se desenrede en una reducción hacia un centro, o por el contrario sobre la infinidad, hacia la fiesta de la diversidad o hacia la desolación, para que esplenda removiendo el acto»³⁵.

Al decir que «El Greco ha dejado fragmentos de cuerpos desnudos en movimiento que Cézanne podía haber creado»³⁶, Meier-Graefe quizás no hiciese más que enfatizar la novedad de su «descubrimiento» (su rehabilitación). Sin embargo, al afirmar a reglón seguido que «incluso las obras terminadas, como *El entierro del Conde de Orgaz* se parecen principalmente a las superficies pintadas de Cézanne», Meier-Graefe revolvió el propio terreno donde ese descubrimiento se vuelve barroco y adquiere con ello el grado de invención³⁷. Por supuesto que, referida a la historia, toda invención involucra algún tipo de anacronismo; aunque la singularidad del Barroco consistiría justamente en que su propia invención descubre que toda legibilidad histórica es anacrónica. Anacrónicas son, por lo menos, todas las categorías con que tratamos de situar un hecho pasado, incluso cuando intentamos distanciarnos radicalmente de él. Las distintas corrientes historiográficas quizás no sean a este respecto más que maneras de vérselas con el hecho de que al relacionarnos con cualquier objeto cronológico surge por fuerza un «contra-ritmo anacrónico»³⁸. Lo que las diferencia estriba en cómo articulamos esa contradicción, ya sea con mayor o menor intensidad, ya se oculte o se evidencie, incluso «si disimula el intento, para conseguirlo», como decía Gracián³⁹. Que no hayan sido precisamente los historiadores, sino los artistas, quienes mayor provecho sacaron de la potencia anacrónica que, a comienzos del siglo XX, mostraban las obras del Greco, no quiere decir que carecieran de un *ethos* histórico considerado como comportamiento social, al modo en que sostiene Echeverría⁴⁰. Pero lo histórico del *ethos* —como costumbre o como carácter, incluso como *forma de ser*— no se cifra únicamente por su momento de aparición, sino por el modo en que acoge lo que aparece históricamente, e incluso lo hace surgir. Si la historia es una construcción dialéctica, es porque implica por fuerza ese tercer elemento que, en el propio pliegue que solapa a Cézanne con El Greco, un expresionista como Franz Marc no habría dudado en señalar: «la obra de ambos representa hoy la entrada de una nueva época de la pintura»⁴¹.

Exclusiones

Tal vez, esa nueva época de la pintura solo acabaría por recibir el nombre de vanguardia, no tanto por lanzarse como una bala hacia delante, sino probablemente por la cualidad emblemática con que se lanza al interior. Si es cierto, como decía Georg Lukács, que Benjamin se convirtió en el «teórico más importante del vanguardismo»⁴² al haber escrito, paradójicamente, un libro sobre el Barroco, tal vez habría que valorar ese cambio de dirección. Al menos resulta extraño que los expresionistas alemanes no solo celebraran al Greco bajo la óptica de Meier-Graefe, sino que se propusieran desordenar la historia con su arte en ese vasto panorama de la revista *Der Blaue Reiter*, donde sus obras entrechocaban con iconos bizantinos, figuras aztecas o máscaras africanas. Si ese montaje de imágenes cuadra con lo que Benjamin advertiría sobre la alegoría y la emblemática, tal vez sea porque la llamada vanguardia buscaba «ver el mundo “por de dentro”» como decía Quevedo y Bucigliucksmann luego ratificó⁴³. Ante esta situación, lo extraño es que los historiadores españoles hayan insistido tanto en que *no* existió una vanguardia que hablase su lengua⁴⁴. La razón parece clara si atendemos adónde piensan que se dirigía la bala: hacia «aquella modernidad contra la que se supone que había de protestar el radicalismo vanguardista»⁴⁵. Este es un dato más que podríamos mencionar como exclusión de lo que Echeverría llama «modernidad barroca» en beneficio del *ethos realista* que domina el relato según los antagonismos que hace surgir. Que el nombre de «neobarroco» tomase un giro decisivo ante la declaración posmoderna del «fin de la vanguardia», como Calabrese venía a decir⁴⁶, debería ponernos alerta sobre una posible confusión.

La broma que Juan Ramón Jiménez y Alfonso Reyes se permitían incluir en su revista *Índice* como «epistolario inédito entre Góngora y el Greco» quizás tuviera su momento de verdad⁴⁷. Allí se «demostraba» cuál había sido el origen del cubismo, advirtiéndole Góngora a su amigo que «leves son las diferencias de hombre a hombre, y el alma en todos la misma y de su cuerpo una misma forma, conocida ya por la Geometría», y respondiéndole el Greco al poeta que eso es tanto más cierto «quanto que, moviéndose en una atmósfera de luz, ella los va fraguando y mudando»⁴⁸. La tesis que Benjamin publicaría unos años después no quedaría tan lejos, en la medida en que cifra el *ethos* barroco con esa misma duplicidad. Imposible sería pensarlo, como Echeverría ha hecho, sin atender al anacronismo —aún más si aquí provoca risa— que el barroco porta consigo. Sin duda, este puede negarse bajo la consideración de que la historia está hecha de transparencias y que basta con describir minuciosamente un objeto pasado, tal como ahora lo vemos, para acceder al mundo que lo acogía, tal como fue. Este comportamiento es el que Echeverría califica exactamente de *ethos realista*, y no es casual que para ejemplificarlo nos remita al célebre libro de Svetlana Alpers: *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*⁴⁹.

En un intento de sacar a la historia del arte del paradigma renacentista en que tradicionalmente se había desarrollado su práctica, Alpers cuestionaba la idea de que tras cada imagen subyace algún tipo de narración. El problema es que transformaba la idea de que la pintura es una forma de escribir para concebirla como la mejor manera de describir. El enfoque epistémico de la pintura holandesa la hacían coincidir con las estructuras del saber que allí comenzaban a hacerse dominantes. Basadas en la tautología que explica que las cosas son como son, Alpers tomaba sus cuadros como «superficies descriptivas» que no necesitan mayor «profundidad narrativa» ni atienden a un significado oculto⁵⁰; tan solo muestran la «realidad vista», digamos el mundo tal como es⁵¹. La transparencia se impone así como un poder icónico que sin embargo niega a la pintura cualquier tipo de espesor. Didi-Huberman ha concentrado en el libro de Alpers su crítica al concepto de detalle que, paradójicamente, uniría al extremo la imagen y lo que de ella se podría decir⁵². Lo paradójico es que al intentar salir del principio narrativo en el que desde Leon Battista Alberti se veía sumida la pintura, el *ethos* realista aplasta la imagen hasta hacerla desaparecer entre las palabras y las cosas. Sucede, en primer lugar, que el giro fundamental que Alberti le daba a la pintura consistía en afirmar que «el pintor se empeña en imitar sólo las cosas que se ven a la luz»⁵³, ¿pero es que no aconsejaba también que los que quisieran «aprender el arte de pintar, hicieran lo que veo que es practicado entre los instructores de escribir»?⁵⁴.

Lo que en el terreno de la historia hemos llamado anacronismo, en las imágenes operaría como densidad. No porque oculte lo que la imagen quiere decir, sino precisamente porque tensa el lenguaje que frente a ella podemos emplear. El *ethos* realista opera en todos estos aspectos: si las cosas del pasado sirven para algo, naturalmente es para ser acumuladas. Suya es la identificación afirmativa de un origen cuya cita sólo sirve a la erudición. Pues ya se sabe que esta es tan acumulativa como tautológica desde el momento en que pretende ocupar el lugar de la autoridad por el solo hecho de citarla. Algo muy diferente decía Gracián cuando apuntaba que en la cita «no solo una palabra, sino parte de una autoridad se puede alterar»⁵⁵. Asimismo, la pintura corre en la España del siglo XVII por otros derroteros y frente a la tiranía de lo visible declara, como decía Francisco Pacheco, que «los cuerpos cuyas imágenes representa la pintura son de tres géneros; naturales, artificiales o formados con el pensamiento y consideración del alma». Estos últimos son «los que la imaginación forma: sueños, devaneos», pero también «virtudes, potencias, empresas, jeroglíficos, emblemas»⁵⁶, digamos lo imposible que hay en su propia materia. Que de ella no se olvida el *ethos* barroco es justamente lo que permite comprender su tristeza, y también su alegría, el luto y la ostentación. Así puso el Barroco en su centro a la imagen, no como síntesis esquemática que permite a golpe de vista saber lo que uno ve, sino precisamente por lo que en las imágenes se ofrece como un no-saber que al menos muestra ese centro como lugar de todos los pasos, como un constante entrecruzamiento: «el no-saber —escribe Didi-Huberman— no es al saber lo que la completa

oscuridad sería a la plena luz. El no-saber se imagina, se piensa y se escribe»⁵⁷. Este trato con las imágenes no será, entonces, cosa pasada, como suele decirse: si se conforma durante el Barroco implicando todo un modelo epistémico, lo barroco es su respuesta epidémica.

Las imágenes de un soplo

Al final de su celebre comentario a las *Meninas*, Foucault advertía que «la relación del lenguaje con la pintura es una relación infinita»⁵⁸. Esta infinitud podría entenderse, precisamente, en términos de densidad. Si se debe a su «incompatibilidad», era a partir de ella desde donde Foucault proponía empezar a hablar. Pero esto quizás no nos exija eliminar los nombres propios, como él proponía a reglón seguido, sino precisamente recuperarlos, aunque sea en ese «hueco sonoro de un silencio poblado de fantasmas» del que Bergamín sí que conseguía hablar⁵⁹. Si esta hipótesis tiene algún sentido, el *ethos* barroco se vuelve histórico en virtud de esos fantasmas, de esas imágenes. Sólo habría que escrutar ese hueco, no como un espacio neutro, sino como una suerte de receptáculo activo que guarda la huella del «silencio de los otros», aunque no quede de sus nombres más que un aliento por articular: «esa *cualidad* múltiple del material bruto de la voz —diría Pierre Fédida—, sin la cual sus palabras no tendrían sensación de su posible figura»⁶⁰.

Se dice que a las palabras se las lleva el viento y probablemente ocurra lo mismo con los nombres de quienes nos precedieron. Sin embargo, deberíamos entender que precisamente es en el aire donde hallan su «condición de existencia y de supervivencia»⁶¹. Solo que esta supervivencia, virtual y al mismo tiempo incitadora, no será más que un resto, ceniza entregada al viento y suspendida en el aire. Los antiguos romanos le reservaban a esa suspensión de lo superviviente una palabra repleta de resonancias: *superstes*, tal cual nombraban a quien da testimonio de lo que jamás ha vivido y que, a ojos de Didi-Huberman, configura la poética del historiador⁶². En suspenso, suspendido, como el término *superstitio* también señalaba «el don de la videncia [...] que permite conocer el pasado como si se hubiera estado presente»⁶³, así podría hurtar el *ethos* barroco algunos fragmentos de lo que tanto fascina e inquieta al aire que uno toma antes de hablar. Pues es ahí donde encuentra lo que decididamente llama el «don de la presencia»⁶⁴, quiero decir lo que *persiste*, como lo hace el polvo suspendido cuando el más mínimo rayo de luz entra en un cuarto cerrado. Así lo observamos en el lienzo de las *Meninas*, y si ese rayo sólo es un detalle, no lo es lo polvoriento de su interior sombrío. Entremedias quizás veamos eso que Góngora llamaba la «mariposa en cenizas desatada»⁶⁵ y que Dámaso Alonso glosó «deshecha en cenizas como enorme mariposa abrasada en la luz»⁶⁶. Aunque quizás su imagen más extraña y familiar sea aquella que, en su poema sobre las cosas, Lucrecio animaba a mirar en la oscuridad de una casa:

Verás muchos cuerpos diminutos de mil formas entremezclarse a través del vacío en la propia luz de los rayos, y como en inacabable disputa celebrar las batallas disputadas de una guerra, esforzándose en un continuo agruparse y separarse.⁶⁷

Ahí es donde el propio Lucrecio advertía que tantea dudosa la mente («si es que hubo un inicio que engendró al mundo y hay a su vez un límite hasta el que los muros del mundo puedan soportar este esfuerzo también de moverse en silencio»⁶⁸), ahí, digo, basta con que un aliento haga chocar una de esas partículas de polvo con otra para que «nazca un mundo»⁶⁹. En cierta forma, ¿no empieza así todo poema? ¿No es así el silencio en suspenso con el que, por ejemplo, comienza toda la obra de Lorca? «Cerré la puerta... todo era un silencio sonoro»⁷⁰. Así también, quien escribe no está solo en soledad, sino en ese lugar ambiguo que el propio Lorca señalaba «en el aire conmovido»⁷¹ y donde no se sabe si es el aire el que así se mueve o si conmovido está también aquel que lo lee⁷². Así también ocurre que quien escribe no está solamente solo, sino que esa soledad ya está desde el inicio poblada de imágenes y rebosante de citas a las que uno no podría dejar de asistir, como se asiste a un enfermo, o como se asiste a una mujer que da luz. Qué extrañas y qué familiares son esas citas que nos sacan a toda prisa de nuestro lugar. Que Didi-Huberman las encuentre en Lucrecio, que persistan en el «sonoro silencio» de Bergamín y de Lorca, o que incluso las haya rastreado en «la música callada / la soledad sonora» de San Juan de la Cruz⁷³, todo eso apenas nos da una vaga idea de lo poblado de imágenes que está lo barroco. Sin duda, por eso también ha escrito Fédida que «la vista de toda imagen es ese franqueamiento del silencio del “aire hablante”»⁷⁴, y es que ese aire habla a la memoria, un poco como lo hace el viento austro de San Juan, que «levanta los apetitos que antes estaban caídos y dormidos»⁷⁵. Tal es, a fin de cuentas, la voracidad del lugar que se abre, incluso cuando nos quedamos en blanco y, no se sabe por qué, pasan unos segundos antes de que todo el mundo vuelva a hablar.

Pathos barroco

La doble condición del *ethos* barroco —la que tienen todos los *ethe* que Echeverría distingue— entraña, sin embargo, un *pathos* que el resto no parecen considerar. La dialéctica a resolver entre valor de uso y acumulación, entre naturaleza y sociedad, no causa demasiados problemas a quien se comporta de forma realista. Pero tampoco lo hace para aquel que presenta una enmienda a la totalidad, y que Echeverría caracteriza como *ethos* romántico por cuanto se entrega a la creencia de que cada cosa esconde tras de sí alguna idea: «el objeto de representación artística no coincide con las cosas tal y como están en la percepción práctica, sino que tiene que ser “rescatado” de ellas»⁷⁶. Es aquí donde ve Echeverría el aspecto más acabado de la *Einfühlung*

que Benjamin rechazaba, «la entrega a la experiencia estética a través de una identificación empática» que descubre el «significado profundo» de las cosas, «incluso en contra de ellas mismas»⁷⁷. Lo que la tautología realista borra bajo la impronta de una celebración de la «realidad vista» por el mero hecho de dominarla, eso mismo se invoca en este otro *ethos* como desprecio del mundo. La autoridad domina la cita sin que esta siquiera se vuelva a escribir, precisamente porque este *ethos* tiende a borrar todo lo material, y haciéndolo también ignora su componente anacrónico. La polaridad del *ethos* da la clave de esta oscilación cuando se enfoca desde el *pathos* que lo acompaña: lo que de una parte tiende a enfatizar por sus rasgos individuales, de la otra lo hace por cierto «sentimiento oceánico» (*ozeanische Gefühl* tal como Freud lo llamó), que «es lícito llamar religioso, aun cuando uno desautorice toda fe y toda ilusión»⁷⁸. Esa desautorización da la clave de lo que en el *ethos* romántico tendría de borradura y alienación, puesto que para el «romántico» del que habla Echeverría la autoridad no tiene lugar en el mundo: ante una tumba pasa por alto los restos y sólo se queda con los símbolos del más allá.

Será preciso, por tanto, desmontar ese aparato simbólico sin pretender apoderarse de lo real con el fin de determinar lo que el *ethos* barroco tiene justamente de histórico. Ni concentrado en sí mismo ni disuelto en la totalidad, las constelaciones barrocas se estructuran como mónadas leibzianas, sin puertas ni ventanas. Benjamin lo había entendido así: al modo de mónadas, el mundo (sus datos y su data) estaría plegado en imágenes abreviada⁷⁹, y cada imagen así concebida sería propiamente el objeto histórico de la investigación⁸⁰. También así se entendería la gran enseñanza de Deleuze al respecto: «el mundo no existe fuera de las mónadas *que lo expresan*»⁸¹. Lo que él llamaba *pliegues* no son más que esas pequeñas percepciones o vislumbres sobre los que cae por un instante algo de luz. Dicho de otro modo: lo que *ex-iste*, pues, esa «pequeña región del pliegue [que] está iluminada»⁸² al menos es una mínima iluminación profana. Por eso resulta tan llamativo que Deleuze pasara de la arquitectura del Barroco a una estética tan alejada de ella como la del *minimal art*, que en principio nada tendría que ver. Él lo explicaba a propósito de la célebre iluminación relatada por Tony Smith, ese recuerdo suyo de «un coche que se lanza a una autopista oscura sin otra luz que la de sus faros y el asfalto desfilando a toda velocidad ante el parabrisas»⁸³. Se trata de una descripción perfecta de lo que sería una mónada con su «zona privilegiada» (o iluminada) en su clausura: «si se objeta que, de hecho, la clausura no es absoluta, puesto que el asfalto está fuera [...] incluso aquí la clausura puede considerarse perfecta en la medida en que el asfalto de afuera no tiene nada que ver con el que desfila por el parabrisas»⁸⁴. Lo que caracterizaría eso que Deleuze llamaba *neoleibzianismo* no olvida la cosa ni se hunde en su reflejo, sino que, «más bien existe una *condición de captura* mejor que una clausura absoluta»⁸⁵. Esa captura tiene así su momento de exterioridad, como lo tendría una fotografía. Pero si lo que se captura no es la cosa (el asfalto), ni tampoco su proyección (en el parabrisas), ¿qué es lo que se *captura* y qué lo que se *capta*?

El *ethos* barroco alumbra el carácter histórico de estas preguntas. Bolívar Echeverría lo sabía muy bien al traducir esta tesis de Benjamin: «articular el pasado no significa conocerlo “tal como verdaderamente fue”. Significa apoderarse de un recuerdo tal como éste relumbra en un instante de peligro»⁸⁶. Ese recuerdo bien puede capturarnos como reminiscencia (*Erinnerung*, dice Benjamin) —y quizás este es el mayor peligro que representa—, pero, porque se trata de una imagen fugaz, también ha de ser captada al modo en que Benjamin dice que se trata de «atrapar una imagen del pasado tal como ésta se le enfoca de repente [*unversehens*] al sujeto histórico en el instante de peligro»⁸⁷. En definitiva, *ethos* barroco es histórico en el modo en que considera esas imágenes, esas «pequeñas percepciones» o vislumbres que nos sobrecogen en nuestro interior: pequeños puntos del *pathos* que nos conmueve y aún pueden desembocar en un *ethos* esperanzado por su multiplicidad. Quizás un pensamiento barroco tendría, en consecuencia, que considerar, más allá de lo simbólico privilegiado por el estructuralismo, ese archipiélago imaginario en el que Echeverría debió de pensar al traducir a Benjamin:

Encender en el pasado la chispa de la esperanza es un don que sólo se encuentra en aquel historiador que está compenetrado con esto: tampoco los muertos estarán a salvo del enemigo si éste vence. Y este enemigo no ha cesado de vencer⁸⁸.

Bibliografía

- Alberti, Leon Battista. *De la Pintura*. Madrid: Tecnos, 1999.
- Alonso Dámaso. *Soledades de Góngora*. Madrid: Revista de Occidente, 1927.
- Alpers, Svetlana. *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*. Madrid: Hermann Blume, 1987.
- Benjamin, Walter, *Tesis sobre la Historia y otros fragmentos*. México D.F.: Universidad Autónoma de la Ciudad de México / Ítaca, 2008.
- *Obras I/1*. Madrid: Abada, 2006.
- *Obras I/2*. Madrid: Abada, 2008.
- Benveniste, Émile. *Vocabulario de las instituciones indoeuropeas*. Madrid: Taurus, 1983.
- Bergamín, José. *Poesías completas I*. (Valencia: Pre-textos, 2008.
- Bolívar Echeverría, *La modernidad de lo barroco* (México D. F.: Ediciones Era, 2000.
- Buci-Glucksmann, Christine. *La raison baroque*. París: Galilée, 1984.
- Burckhardt, Jacob. *La cultura del Renacimiento en Italia*. Madrid: Akal, 1992.
- Calabrese, Omar. *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra, 1999.
- D'Ors, Eugenio. «El Perú de Gauguin», en *Varietades*, n. 1012 (1927): 32-34.
- *Lo Barroco*. Madrid: Tecnos, 2002.
- Damisch, Hubert. *Goya. Le mythe de l'assimilation. El mito de la asimilación*. Madrid: Akal, 2022.

-
- De la Cruz, San Juan. *Cántico espiritual*, Barcelona: Lumen, 2023.
- *Vida y obras de San Juan de la Cruz*. Madrid: BAC, 1960.
- Deleuze, Gilles. *Conversaciones 1972-1990*. Valencia: Pre-Textos, 1996.
- *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Barcelona: Paidós, 1989.
- Derrida, Jacques. *La difunta ceniza*. Buenos Aires: La cebra, 2009.
- Didi-Huberman, George. *Vislumbres*. Santander: Shangrilá, 2019.
- Didi-Huberman, Georges (com.) *En el aire conmovido...*, catálogo de la exposición celebrada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, del 6 de noviembre de 2024 al 17 de marzo de 2025. Madrid: MNCARS, 2024.
- *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?*, catálogo de la exposición celebrada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, del 26 de noviembre de 2010 al 28 de marzo de 2011. Madrid: MNCARS, 2010.
- Didi-Huberman, Georges. «Faire danser la pensée», *Perspective*, 2, (2020) : 11-16.
- *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2010.
- *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Murcia: Cendeac, 2010.
- *Fasmas. Ensayos sobre la aparición 1*. Santander: Shangrila, 2015.
- *Génie du non lieu*. París: Minuit, 2001.
- *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada, 2012.
- Fédida, Pierre. *El sitio del ajeno*. México D.F.: Siglo XXI, 2006.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.
- Freud, Sigmund. *El malestar en la cultura. Obras completas*, vol. 21. Buenos Aires: Amorrortu, 1992).
- García Lorca, Federico. *Impresiones y paisajes*. Granada: Traveset, 1918.
- *Primer romancero gitano*. Madrid, Revista de Occidente, 1928.
- Góngora, Luis de. *Soledades*. Madrid: Cátedra, 2014.
- Gracián, Baltasar. *Obras completas*. Madrid: Turner, 1993.
- Jiménez, Juan Ramón; Reyes, Alfonso. «Góngora y el Greco. Un epistolario inédito». *Índice*. n. 1, suplemento, (1921): 1-2.
- Lezama Lima, José. *Escritos sobre estética*. Madrid: Dyckinson, 2010.
- *La expresión americana*. México D.F.; Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Lucrecio. *La naturaleza*. Madrid: Gredos, 2003.
- Lukács, Georg. *Significación actual del realismo crítico*. México D. F.: Ediciones Era, 1984.
- Maravall, José Antonio. *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Madrid: Taurus, 1975.
- Marc, Franz; Kandinsky, Wässily (eds.). *El jinete azul*. Barcelona: Paidós, 2002.
- Marzo, Jorge Luis; Mayayo, Patricia. *Arte en España 1938-2015*. Madrid: Cátedra, 2015.

-
- Mazzoni, Jacopo. *Della difesa della Comedia di Dante*. Cesena: Bartolomeo Raveri, 1587.
- Meier-Graefe, Julius. «Das Barock Grecos». *Kunst und Künstler*, t. IX (1911/1912): 78-97.
- *Paul Cézanne*. Munich: Piper & Co, 1910.
- Nietzsche, Friedrich. *Fragmentos póstumos*, vol. II. Madrid: Tecnos, 2008.
- *Obras completas*, vol. III. Madrid: Tecnos, 2014.
- Pacheco, Francisco. *Arte de la pintura*. Madrid: Catedra, 1990.
- Quevedo, Francisco de. *Los sueños*. Madrid: Cátedra, 1996.
- Riegl, Alois. *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*. Viena: Anton Schroll, 1908.
- Sarduy, Severo. *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- *Un testigo fugaz y disfrazado. Sonetos / Décimas*. Barcelona: Edicions del Mall, 1985.
- Wölfflin, Heinrich. *Renacimiento y Barroco*. Barcelona: Paidós, 1998.

NOTAS

1. Severo Sarduy, «Nueva inestabilidad», en *Ensayos generales sobre el barroco*, (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987), 9.
2. Walter Benjamin, «El origen del *Trauerspiel* alemán», en *Obras II/1*, (Madrid, Abada, 2006), 253.
3. Dan Cameron, «Arte in Spagna», *Flash Art*, n. 146 (1988), 8. Cit. en Jorge Luis Marzo; Patricia Mayayo, *Arte en España 1938-2015*, (Madrid: Cátedra, 2015), 515. Sobre el sesgo postmoderno así reclamado, véase el capítulo de este último: «Quimeras y resistencia, I (1982-1992)», y más concretamente sus epígrafes «El arte, espejo de la nueva España» y «Posmodernidad, pintura y estilo», 511-518.
4. José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, (Madrid: Taurus, 1975), 157.
5. Bolívar Echeverría, *La modernidad de lo barroco* (México D. F.: Ediciones Era, 2000), 162 y ss.
6. *Idem.*, n. 34.
7. *Idem.*, p. 37.
8. Walter Benjamin, «El origen del *Trauerspiel* alemán», 293-294, 330.
9. Severo Sarduy, *Un testigo fugaz y disfrazado. Sonetos / Décimas*, (Barcelona: Edicions del Mall, 1985), 24.
10. Eugenio d'Ors, *Lo Barroco*, (Madrid: Tecnos, 2002), 64 y 67.
11. Eugenio d'Ors, «El Perú de Gauguin», en *Varietades* (Lima), 23 de julio de 1927, núm. 1012, 32-34. Nótese que en este texto aparece sesgado en la edición de Lo barroco, 55.
12. Walter Benjamin, «El origen del *Trauerspiel* alemán» 253.
13. *Idem.*

-
14. José Lezama Lima, *La expresión americana*, (México D.F.; Fondo de Cultura Económica, 1993), 80.
 15. *Idem.*, 59.
 16. André Burguière, *Dictionnaire des Sciences historiques*, (París: Presses Universitaires de France, 1986), 34.
 17. Jacopo Mazzoni, *Della difesa della Comedia di Dante*, (Cesena: Bartolomeo Raveri, 1587), 80.
 18. *Idem.*, 81-82.
 19. Georges Didi-Huberman, *Génie du non lieu*, (París: Minuit, 2001), 16.
 20. Severo Sarduy, «Barroco», *Ensayos generales del barroco*, 181.
 21. Bolívar Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, 37.
 22. Cit. en Jacques Derrida, *La difunta ceniza*, (Buenos Aires: La cebra, 2009), 55.
 23. Friedrich Nietzsche, «Otoño 1878, 32 [3]», *Fragments postumos*, vol. II, (Madrid: Tecnos, 2008), 433.
 24. Friedrich Nietzsche, *Humano demasiado humano, Obras completas*, vol. III. (Madrid: Tecnos, 2014), 313.
 25. Friedrich Nietzsche, *La gaya ciencia*, en *Obras completas*, vol. III, 795.
 26. Heinrich Wölfflin, *Renacimiento y Barroco* (Barcelona: Paidós, 1998), 68.
 27. Jacob Burckhardt, *La cultura del Renacimiento en Italia*, (Madrid: Akal, 1992), 418. La expresión que Burckhardt empleaba es: «die rechten Vorposten des entfesselten Individualismus».
 28. Alois Riegl, *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, (Viena: Anton Schroll, 1908), 1.
 29. Walter Benjamin, «El origen del *Trauerspiel* alemán», 254.
 30. Julius Meier-Graefe, «Das Barock Grecos», *Kunst und Künstler*, (Viena) 1911/1912, t. IX, (78-97), 80.
 31. *Idem.*, 78
 32. Hubert Damisch, *Goya. Le mythe de l'assimilation. El mito de la asimilación*, (Madrid: Akal, 2022), 37.
 33. Walter Benjamin, «El origen del *Trauerspiel* alemán», 243.
 34. *Idem.*, 245.
 35. José Lezama Lima, «La imagen histórica», *Escritos sobre estética* (Madrid: Dyckinson, 2010), 103.
 36. Julius Meier-Graefe, *Paul Cézanne*, (Munich: Piper & Co, 1910), 37.
 37. *Idem.*
 38. Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2010), 43.
 39. Baltasar Gracián, «Oráculo manual y arte de prudencia», en *Obras completas II*, (Madrid: Turner, 1993), 273.
 40. Bolívar Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, 37-38.
 41. Franz Marc, «Bienes espirituales», en *El jinete azul* (Barcelona: Paidós, 2002), 34
 42. Georg Lukács, «Los principios ideológicos del vanguardismo» en *Significación actual del realismo crítico*, (México D. F.: Ediciones Era, 1984), 51.
 43. Francisco de Quevedo, *Los sueños*, (Madrid: Cátedra, 1996), 270 y ss. Christine Buci-Glucksmann, *La raison baroque*, (París: Galilée, 1984), 12.

-
44. Véase por ejemplo Valeriano Bozal, *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura, 1900-1939* (Madrid: Espasa Calpe, 1995), 360; Vicente Jarque «La vanguardia artística en España. Apología de un fracaso», en *La vanguardia en España* (Toulouse / París: Cric & Ophrys, 1998) 371; Juan José Lahuerta, *Decir anti es decir pro. Escenas de la vanguardia en España* (Teruel: Museo de Teruel, 1999), 9-10.
45. Vicente Jarque «La vanguardia artística en España. Apología de un fracaso», en *La vanguardia en España*, Toulouse / París: Cric & Ophrys, 1998, p. 371
46. Omar Calabrese, *La era neobarroca*, (Madrid: Cátedra, 1999), 30
47. Sin firma [Juan Ramón Jiménez y Alfonso Reyes], «Góngora y el Greco. Un epistolario inédito», en *Índice*. n. 1 (suplemento), (1921), 1-2.
48. *Idem.*
49. Svetlana Alpers, *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*, (Madrid: Hermann Blume, 1987).
50. *Idem.*, 20 y 291.
51. *Idem.*, 238.
52. Georges Didi-Huberman, *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*, (Murcia: Cendeac, 2010), 307 y ss.
53. Leon Battista Alberti, *De la Pintura* (Madrid: Tecnos, 1999), 69.
54. *Idem.*, 115.
55. Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, 586.
56. Francisco Pacheco, *Arte de la pintura*, (Madrid: Catedra, 1990), 75
57. Georges Didi-Huberman, *Vislumbres*, (Santander: Shangrilá, 2019), 17.
58. Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, (Buenos Aires: Siglo XXI, 2002), 19.
59. José Bergamín, «Del otoño y los mirlos», en *Poesías completas I*, (Valencia: Pre-textos, 2008), 379.
60. Pierre Fédida, «El soplo indistinto de la imagen», en *El sitio del ajeno*, (México D.F.: Siglo XXI, 2006), 208.
61. *Idem.*, 208.
62. Georges Didi-Huberman, com., *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?*, catálogo de la exposición celebrada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, del 26 de noviembre de 2010 al 28 de marzo de 2011, (Madrid: MNCARS, 2010), 149-150.
63. Émile Benveniste, *Vocabulario de las instituciones indoeuropeas*, (Madrid: Taurus, 1983), 405.
64. Georges Didi-Huberman, «Superstición», en *Fasmas. Ensayos sobre la aparición I*, (Santander: Shangrila, 2015), 59-65.
65. Luis de Góngora, *Soledades*, (Madrid: Cátedra, 2014), 79.
66. Dámaso Alonso (ed.), *Soledades de Góngora* (Madrid: Revista de Occidente, 1927), 138.
67. Lucrecio, *La naturaleza [De rerum natura]* libro II, vv. 114-120, (Madrid: Gredos, 2003) 179-180.
68. *Idem.*, libro V, 84.
69. Georges Didi-Huberman, *Supervivencia de las luciérnagas*, (Madrid: Abada, 2012) 96. Lucrecio, *La naturaleza [De rerum natura]*, 185-186.
70. Federico García Lorca, *Impresiones y paisajes* (Granada: Traveset, 1918), 82.
71. Federico García Lorca, «Romance de la luna, luna», en *Primer romancero gitano*, 1924-1927, (Madrid, Revista de Occidente, 1928), 9.

-
72. Georges Didi-Huberman, «Faire danser la pensée», *Perspective*, 2, (2020), 13 (11-16). Véase igualmente Georges Didi-Huberman, com., *En el aire conmovido...*, catálogo de la exposición celebrada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, del 6 de noviembre de 2024 al 17 de marzo de 2025 (Madrid: MNCARS, 2024).
73. San Juan de la Cruz, *Cántico espiritual*, en *Vida y obras de San Juan de la Cruz* (Madrid: BAC, 1960), 739. Véase San Juan de la Cruz, *Cántico espiritual*, ed. Lola Josa (Barcelona: Lumen, 2023), 45, 183 y ss.
74. Pierre Fédida, «El sople indistinto de la imagen», 202.
75. San Juan de la Cruz, «Comienza la declaración de las canciones entre la esposa y el esposo», en *Vida y obras de San Juan de la Cruz*, 800-801.
76. Echeverría, Bolívar, *La modernidad de lo barroco*, 170.
77. *Idem.*
78. Sigmund Freud, *El malestar en la cultura*, en *Obras completas*, vol. 21, (Buenos Aires: Amorrortu, 1992), 65.
79. Walter Benjamin, «El origen del *Trauerspiel* alemán», 245.
80. Walter Benjamin, «Sobre el concepto de historia» (tesis XVIII), en *Obras I/2*, (Madrid: Abada, 2008), 316
81. Gilles Deleuze, *El pliegue. Leibniz y el Barroco*, (Barcelona: Paidós, 1989), 121.
82. Gilles Deleuze, *Conversaciones 1972-1990*, (Valencia: Pre-Textos, 1996), 249.
83. *Idem.* Para la descripción completa de aquella experiencia de Tony Smith, véase Michael Fried, *Arte y objetualidad* (Madrid, Machado Libros, 2004), 183.
84. Gilles Deleuze, *El pliegue. Leibniz y el Barroco*, 159, n. 4.
85. *Idem.*
86. Benjamin, Walter, *Tesis sobre la Historia y otros fragmentos*, trad. Bolívar Echeverría (México D.F.: Universidad Autónoma de la Ciudad de México / Ítaca, 2008) 40.
87. *Idem.*
88. *Idem.*

La evolución mística de Antonio Ferrera: entre el simbolismo barroco, la cosmovisión maya y el flamenco¹

The Mystical Evolution of Antonio Ferrera: Between Baroque Symbolism, the Mayan Cosmivision and Flamenco

Jiří Měšic

Universidad de Granada

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8923-801X>

Resumen

El presente artículo pretende analizar la relación de la espiritualidad y el misticismo en el toreo. Para ilustrar su argumento, el enfoque se centra en la figura del torero español Antonio Ferrera tomando en consideración los últimos años de su carrera, específicamente el período de 2017 a 2023, en el que reveló interés por la espiritualidad y el misticismo no sólo a través de las pinturas y bordados de sus capotes y trajes (el uso de colores y símbolos que los decoran), sino sobre todo en su forma de realizar una ceremonia ritual durante la cual se abandona completamente a si mismo con el objetivo de convertirse en el receptor del poder y la divinidad del toro.

El ritual según lo presenta Ferrera se divide en siete etapas: a) la preparación física y mental antes de la corrida; b) el recogimiento cuando el torero se viste; c) su entrada en la plaza reflejando un rostro de incertidumbre y valentía; d) la primera parte de la lidia en la que el toro manifiesta su poder y sus cualidades totémicas, mientras el torero busca un punto de conexión con él; e) la segunda parte, o el punto liminal en el que los poderes del toro y del torero se igualan; f) la última parte, en la que el toro pierde progresivamente sus cualidades totémicas y divinas para ser recibidas por el torero que las transmite al público; g) el éxtasis durante la muerte del toro.

Para comprender los procesos psicológicos que tienen lugar en el subconsciente del torero, nos basaremos en el tratado alquímico del siglo XVI *Rosarium Philosophorum* (1550) y en la interpretación de C.G. Jung, que nos ayudarán a entender la transmutación del alma que experimenta el torero mientras realiza el ritual.

El resto del artículo enfoca más concretamente sobre las vicisitudes del torero y sobre la vía mística. Los capítulos 3, 4 y 5 analizan su relación con el público, la consolidación de

su tauromaquia mística con el apoyo del flamenco, y el abandono de su cuadrilla y de los apoderados, asimismo de la reclusión que Ferrera experimentó durante la temporada en el año 2023.

Palabras clave: Antonio Ferrera, toreo, espiritualidad, misticismo, transmutación del alma, alquimia

Summary

The present paper explores the relationship between religion, spirituality, and mysticism in bullfighting. To illustrate this, it focuses on the Spanish bullfighter Antonio Ferrera, considering the later years of his career, specifically between 2017 and 2023, during which he expressed an interest in spirituality. This interest is evident not only through the paintings and embroidery on his capes and costumes (the use of colours and symbols that adorn them) but, more importantly, in the way he performs a ritual ceremony, during which he completely abandons himself in order to become the receptor of the bull's power and divinity.

The ritual is divided into several stages: a) physical and mental preparation before the bullfight; b) withdrawal when the bullfighter is dressing up; c) his entrance into the bullring when his face reflects uncertainty and bravery; d) the first part of the fight in which the bull manifests his power and totemic qualities, while the bullfighter looks for the point of connection with him; e) the second part, or the liminal point when the powers of the bull and the bullfighter become equalised; f) the last part, when the bull progressively loses his totemic and divine qualities, while the bullfighter obtains them and transmits them to the audience. (To reach this goal, the bullfighter must lose his own being/self); g) ecstasy during the death of the bull.

To understand psychological processes taking place in the bullfighter's subconsciousness, we will draw on the 16th-century alchemical treatise *Rosarium Philosophorum* (1550) and the interpretation of C.G. Jung, which will help us to understand the transmutation of the soul that the torero experiences while he is performing the ritual.

The rest of the article focuses more concretely on the vicissitudes of the bullfighter and on the mystical path. Specifically, chapters 3, 4 and 5 talk about the relationship with the public, the consolidation of Ferrera's mystical bullfighting with the help of flamenco, and the abandonment of his *cuadrilla* and *apoderados*, as well as the seclusion that he experienced during the last season 2023.

Keywords: Antonio Ferrera, bullfighting, spirituality, mysticism, transmutation of the soul, alchemy

1. Las primeras actuaciones «místicas» de Antonio Ferrera

Antes de reaparecer en el año 2017, los periódicos decían que Antonio Ferrera había sufrido una lesión del brazo que le privó del ruedo por al menos dos años. Otros hablaban de un «bache psicológico». Sea como fuera, para mí era un hombre desconocido, despertando mi interés por saber que era un lidiador de los encastes «duros». Este año me emocioné verlo anunciado en la Feria del Toro de Olivenza en marzo de 2017, y después en la Maestranza de Sevilla el día 29 de abril de 2017



Antonio Ferrera saludando a las cuadrillas antes de empezar el paseíllo en Las Ventas el 4 de julio 2021 en la Corrida de la Cultura.
© Foto del autor.

donde lo vi por primera vez. Apareció en un traje de color turquesa con bordados florales de pensamientos y de otras plantas. En esta feria se enfrentaba con toros de Victorino Martín con cuales se percibieron momentos extraños a este hierro: el primer toro reflejaba recelo, retrocediendo cuando Ferrera se acercaba a él para citarlo. Durante la faena, en unos espectaculares desplantes, el torero incluso llegó a tocarle la cabeza, exponiéndose entre sus pitones. Que le faltaba fuerza, dirían los aficionados, pero su estado manifestaba el poder absoluto del torero sobre el animal/dios.² Ferrera cortó una oreja esa tarde con un segundo toro más fiero, pero su actuación en la que compartía cartel con Paco Ureña y Manuel Escribano, sobresalió por su inspiración artística. En las banderilleras era exquisito y también despertó mucho interés por la belleza de su faena, porque Ferrera era el hombre más asentando de todos. A pesar del viento y la embestida incierta de su oponente, había una energía distinta emanando de él. Tanto es así que justo después de esa corrida aparecieron poemas por la ciudad de Sevilla celebrando el misticismo del torero. Ferrera también recibió premios de la Maestranza como Triunfador de la Feria por su mejor faena y por el mejor toreo de capa que demostró durante su segunda actuación en el ciclo ferial con los toros de El Pilar (Lorca, 2017).

El año siguiente, el 14 de abril 2018 fui a verlo otra vez durante la Feria de Sevilla. El torero actuaba en conjunto con Manuel Escribano y Daniel Luque, pero ninguno de los tres tuvo suerte con una deslucida corrida de Victorino Martín. Sin embargo, según la prensa, su posterior actuación en la Feria de San Marcos en Aguascalientes dejó muy buenas sensaciones entre el público mejicano y le sirvió para torear en grandes plazas del país. Un periódico local escribió que Ferrera era

«impresionante, distinto, espiritual y de dimensiones desconocidas. La faena a su segundo, sin duda, ha sido una de las más estrujantes de cuantas se hayan realizado en la historia del edificio taurómico de la “Expo-Plaza”» (Campo, 2018). Mientras, en España, el resto de la temporada de 2018 no fue particularmente fructífero para el torero que vivió algunos momentos polémicos como el indulto del toro de la ganadería Montalvo en Salamanca el 13 de septiembre (Barquerito, 2018). Sin embargo, las sensaciones más positivas las dejó en Zaragoza el 11 de octubre, donde cortó una oreja al toro de Adolfo Martín. Luego volvió a torear en México, concretamente en el Coso de Insurgentes el 12 de diciembre, donde lidió el segundo toro de la ganadería Santa Bárbara describiéndose así en el periódico ABC como una «lidia muy teatral y de adornos heterodoxos» (EFE, 2018). Recibió asimismo una crítica del periódico taurino *De Sol y Sombra*, que, si bien alababa en primavera el misticismo del torero durante la Feria de San Marcos, ahora decía dudar de la naturalidad de su toreo (Maya, 2018). Estos comentarios revelan un aspecto de Ferrera que no es a gusto de todos: que, en momentos de su inspiración máxima, su toreo toma una forma teatral fuera de los cánones del toreo clásico.

El arranque de la temporada de 2019 en enero fue vistoso otra vez en la Monumental Plaza de Toros de México donde Ferrera cortó dos orejas con su segundo toro de la ganadería Villa Carmela, «Luna Llena,» sin embargo, otra vez despertó mucha polémica sobre la sinceridad y la profundidad de su toreo (cf. EFE, 2019). En España triunfó con toros de Zalduendo en Olivenza cortando dos orejas a su segundo toro en su tradicional Feria celebrada el primer fin de semana en marzo. En la Feria de Sevilla cortó una oreja al toro de Victorino Martín el 4 de mayo 2019, pero en su segunda actuación en el ciclo ferial, con la ganadería de Fuente Ymbro, no reflejaba inspiración y su toreo, que antes reflejaba un cierto grado de espiritualidad y misticismo, era muy técnico y vacío.

Sin embargo, el momento definitivo que volvió Ferrera a la vía mística fue tras el incidente del 14 de mayo en el Puente de la Autonomía en Badajoz. Según las fuentes, Ferrera se precipitó al río Guadiana a las 7:29 horas de la mañana. Por suerte, sufrió solamente hipotermia y un ataque de ansiedad (La Crónica de Badajoz, 2019). Dos semanas después, el 30 de mayo toreó en Córdoba donde cortó una oreja al toro de la ganadería Virgen María y el día 1 de junio apareció en Las Ventas de Madrid como una persona aún más distinta. Al entrar a la plaza lució un inusual capote de paseo con el lema «Crear es Crear» pintado por el artista mejicano Bernardo Rodríguez Barragán³ y con la imagen de la Virgen Peregrina entre dos manos que provienen de la obra *La Creación del Adán* pintada por Miguel Ángel en 1511.



El capote de paseo de Antonio Ferrera que estrenó en la plaza de toros Las Ventas el 1 de junio de 2019. Véase la Virgen Peregrina de Sahagún entre las manos que hacen referencia al fresco de *La creación de Adán* pintada por Miguel Ángel en 1511. © Foto de Bernardo Rodríguez Barragán



Detalle de la mano del fresco de Miguel Ángel. La mano de Adán (a la izquierda) refleja, según algunos historiadores del arte, la reticencia de reunirse con la mano de D-os y así recibir la vida. © Dominio público

Obviamente, la Virgen Peregrina en el capote de paseo de Ferrera representa la fuerza purificatoria (entre otros atributos generalmente asignados a la Virgen María). Como mediadora, es la máxima figura del cristianismo, la madre de dios, cuya imagen proviene de los mitos ancestrales de Diosa Madre (Viard, 2021: 572). Peregrina también es el nombre de la madre del torero a la que quiere representar con esa imagen señalando así que él se creó y recrea en ella. La Peregrina da nombre asimismo a su ganadería que mantuvo hasta el año 2023,⁴ refiriéndose nuevamente al nombre de su madre gallega. No obstante, la imagen en el capote no es la Peregrina de Pontevedra, como podríamos pensar, sino la Virgen Peregrina de Sahagún (un pueblo de León) hecha por La Roldana alrededor del año 1687. Curiosamente al doblar el capote, la imagen de la Virgen desaparece en ciertas ocasiones y los manos se ven unidas, lo que simboliza la unión entre lo humano y lo divino.



Las manos reunidas entre los pliegues del capote.
© Foto de Bernardo Rodríguez Barragán

El lema «Crear es Crear» tiene sus orígenes en la cultura Maya dónde se creía que el poder de la mente puede crear realidades distintas. En otras palabras, y acercándonos a nuestra cultura, sería que los sueños/deseos crean hechos. En el caso del torero, es un lema tajante, porque él cree que la inspiración, y por lo tanto la pérdida de su propia voluntad, crea la realidad de su tauromaquia. Obviamente la inspiración transgrede las reglas y reglamentos para florecer. Este hecho lo representan incluso las pincladas sueltas que, según el pintor del capote, reflejan la evolución de su tauromaquia (B. R. Barragán, comunicación personal, 1 de noviembre de 2021).

También notamos las cifras AF dentro de un círculo que hacen referencia al hierro de la ganadería de procedencia de El Torreón y de Los Guateles. En fin, el capote de paseo de Antonio Ferrera es una declaración de su voluntad para entregarse a las manos de la inspiración. En el campo de la antropología de la religión, diríamos que se entrega a la voluntad de D-os como los místicos en las religiones abrahámicas.

Ferrera probablemente había llevado años sin poder entender esta evolución. Por eso, cuando se encontró con el pintor aguascalentense le dijo «me cambiaste la vida con ese capote» (B. R. Barragán, comunicación personal, 1 de noviembre de 2021). Y así vino a Las Ventas el día 1 de junio 2019 transformado nuevamente en una persona distinta. Sus gestos, su forma de andar, el manejo del capote, fueron las primeras revelaciones de que lo que iba a ser su nueva tauromaquia. Antes de empezar la faena con el primer toro, se dirigió al centro del ruedo, se arrodilló y brindó la muerte del toro a su gran amigo Fernando Domecq Solís, antiguo propietario de la ganadería de Zalduendo, que falleció el día 20 de mayo de 2021 en Madrid. Lo que ocurrió después entró en la historia del torero como una de las faenas más completas y místicas en la que cortó una oreja y dio dos vueltas al ruedo.⁵ Con este primer toro también señaló la evolución de su nueva forma de ejecutar la suerte suprema cuando mató el toro al recibir desde unos 10 metros de distancia. El segundo toro le permitió ir incluso más allá de esa divina inspiración y cortar otras dos orejas, lo que le valió la salida por la puerta grande. Era la apoteosis del toreo. Un misticismo inusitado que tuvo gran impacto entre el público que no fue capaz de interpretar lo que estaba ocurriendo. Los más puristas buscaban faltas al torero inspirado, que no se cruzaba bien con el toro, que no se ponía recto, que no manejaba el capote correctamente etc. No obstante, la mayoría sintió que Ferrera estaba recibiendo el poder divino del toro y que fue capaz de transmitirlo a través de su arte al público que le perdonó en parte sus transgresiones contra las convenciones.

Pero nadie sabía lo que iba a ocurrir en las dos tardes siguientes durante la Feria de San Isidro cuando la inspiración no se produjo y su toreo dejó de transmitir. Esto confirma un aspecto importante de la tauromaquia de este torero: cuando no hay inspiración, su tauromaquia es una desesperada búsqueda reducida a una pura teatralidad. La inspiración no se puede inducir o hacer con esfuerzo y no tiene que coincidir con el día de la lidia formalmente convocada. Resulta incluso grotesco cuando un artista intenta repetir las gestas de sus mejores tardes sin esa inspiración. De este modo, el torero vive bajo una presión constante para recibir la inspiración y si por el contrario no llega, puede experimentar un bache psicológico de mayores dimensiones como todas las personas que experimentan la unión con lo divino: los místicos.

En un artículo publicado por el periódico *El Español*, donde se comentaba su caída del puente en Badajoz, el periodista se atrevió a hablar con un cronista taurino sobre el estado mental del torero el cual afirmó: «Alcanzar la gloria en la plaza y sentirse desdichado fuera de ella. En el sector se sabe que tiene una cabeza inestable, que

es un hombre con sus cosas, pero delante del animal llevaba dos años toreando como nunca lo hizo antes» (Lozano, 2019). Incluso algún familiar de Ferrera comentaba que el incidente podía ser una consecuencia de su vida privada (divorcio, muerte de su mentor José María Manzanares padre, lesión de su brazo...). «Todo eso, en una mente que no funciona como debe, hace mucha mella. [...] Lo del río nos sorprende y al mismo tiempo no, la verdad» (*Ibid.*).

Ferrera volvió a la Feria de Otoño de 2019 el día 5 de octubre, con una encerrona de 6 ganaderías distintas. Estrenó un nuevo traje de blanco y oro con mariposas bordadas en hilo de seda de colores de la Sastrería Fermín. La expectación del público era grande y en la plaza acudieron casi 19,000 aficionados. Como en las dos últimas actuaciones de la Feria de San Isidro, estaba buscando la inspiración y quedaba a merced de encontrarla. Sus toros no le ayudaron, el primero y el tercero recibieron pitos, y había silencio en el segundo. Los otros tres fueron algo mejor, pero al fallar con los aceros, el torero sólo obtuvo dos orejas con los dos últimos toros. No obstante, esta búsqueda le permitió presentar una belleza con el capote y los lances poco comunes, como por ejemplo el *galleo del bú* o *la suerte de la veleta*. Sin embargo, el lucimiento con el capote no transmite los poderes del toro al público y si el toro es verdaderamente débil o incluso inválido, la faena y su muerte parecen algo inapropiado al rito sagrado (cf. Sánchez-Dragó, 1982: 398). En estos casos, el toro muere como un instrumento en el que se ha podido practicar la técnica de tauromaquia. Tal vez, como un encuentro con el destino, los toreros casi siempre fallan con el acero con estos toros y es lo que privó a Ferrera de más triunfos. Afortunadamente, la inspiración llegó con el sexto toro de Victoriano del Río «Jaceno», número 135, con el que el público se dio cuenta de que iba a pasar algo extraordinario. Después de recibir el toro a *puerta gayola* dio todo un recital de poesía inspirada. El torero incluso puso banderillas dibujando después una faena extraordinaria donde lo humano y lo divino se encontraron en su plenitud.

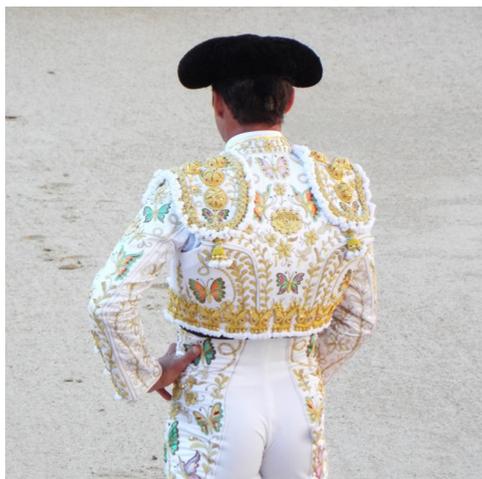
1.1. La primera culminación de la evolución mística en el año 2020

El año 2020 está marcado por la pandemia de la COVID-19 y por la anulación de las mayores ferias. La temporada en España quedó reducida a algunos festejos locales a principios de la primavera y en la segunda mitad del verano y del otoño. En América latina destacaron la actuación de Ferrera el 27 de enero en la Plaza de México donde cortó dos orejas a un toro de Villa Carmela con el que estrenó su nueva forma de matar: estoquear al toro andando hacia él desde 10, 15 o incluso 20 metros de distancia. El 17 de febrero fue cogido por su primer toro en Bogotá y llevado a la cirugía con tres trayectorias (una de 20 cm, otra de 15 y la última de 4 cm en el muslo derecho). Sin embargo, decidió torear su segundo toro con los pantalones y la camisa blanca de los monosabios. Según la prensa, fue una actuación lírica y épica (EFE, 2020). También ejecutó la estocada andando. En España triunfó, ya podemos

decir como siempre, en Olivenza en marzo, donde indultó un toro de Garcigrande. No obstante, la declaración absoluta de su nuevo toreo se produjo en Badajoz el 24 de octubre 2020 en el Coso de Pardaleras durante un homenaje a la tauromaquia mundial. Allí apostó todo y logró una encerrona histórica, reveladora, llena de euforia y entrega.

Al empezar la tarde, el torero vino a saludar con su cuadrilla al completo al centro del ruedo: 6 picadores, 9 banderilleros, 2 sobresalientes, su mozo de espadas, el mayoral de la ganadería Zalduendo y el torilero de la plaza. Un hecho inédito que desde entonces se produce en cada encerrona que Ferrera lleva a cabo. Cabe destacar las innovaciones como productos de su inspiración reencontrada. Por ejemplo, en la suerte de varas de su segundo toro, mandó al picador desplazarse al centro del ruedo, lo que se puede interpretar como un intento de devolver la importancia al varilarguero, y así probar su valor y arte (cf. García-Barquero, Solís, Vásquez, 2001: 52). Por supuesto, sin el apoyo de las tablas el picador es mucho más vulnerable y tiene que aguantar el choque del toro inclinándolo al caballo sobre la cabeza del toro y apoyando la vara contra el morrillo. El toro «Tulipa» derrumbó al joven picador José María González Borrella al primer intento, pero al segundo el picador lo aguantó y verle parar al toro en el centro del ruedo fue espectacular. Otra peculiaridad que hizo Ferrera con los seis toros fue su estocada al paso que llevó a cabo con mayor éxito a excepción del tercer y quinto toro. La estocada con el cuarto toro «Nobel», por supuesto el más encastado de todos, fue fulminante. Con el cuarto toro se produjo también otra invención, al torear con la mano izquierda con la muleta montada. Además, toreó con la mano derecha sin ningún apoyo del estoque. Con el sexto toro hizo los quites del caballo llevando las banderillas en una mano. Después de colocar al toro en su sitio, asentó el capote en vertical en el ruedo para fijar la atención del toro y le clavó un espectacular par de banderillas. En ese momento, dejó a los dos sobresalientes, Álvaro de la Calle y Chapurra, para que hicieran algunos lances. Luego Ferrera puso otros dos pares de banderillas de las que el último par casi le costó la vida, quedando desprendido entre los pitones del toro y arrojado contra las tablas. Con las cinco orejas, Ferrera salió por la puerta grande en hombros de Javier Valdeoro y Fernando Sánchez. En la entrevista con Toros (Movistar), profundamente emocionado, el torero dijo que se sentía «privilegiado por pertenecer al mundo tan maravilloso como es el toreo, con tantos valores humanos y personales que nos transmiten, en la superación, en nuestros instintos, en nuestras almas» (Ferrera, 2020). En esta corrida de toros, su lema «Creer es Crear» se vio realizado, con las dos manos en unión y la Virgen Peregrina de Sahagún bendiciendo el renacimiento del hombre. El público receptivo pudo absorber este poder e incluso los rostros de los asistentes brillaban al unísono con el torero.

Para comprender estos procesos y el misticismo de un torero tan inspirado como Ferrera, en la próxima sección analizaremos el proceso alquímico de la transmutación del alma según los psicoanalistas jungianos.



El traje de luces de Antonio Ferrera con las mariposas bordadas a mano que lució en Las Ventas el 5 de octubre 2019.

© Foto del autor.



El traje de luces de Antonio Ferrera con las mariposas bordadas que lució en Las Ventas el 4 de julio 2021 durante La Corrida de la Cultura.

© Foto del autor.

2. La purificación y la transmutación del alma

Como indiqué en otro artículo «Las huellas del Mesías en la corrida de toros,» el rito taurino alude al proceso de la purificación del alma, lo que en algunas entrevistas corroboró el torero mismo (Mésic, 2021: 265-266). Esta suposición, la atestigua también el investigador francés André Viard en su trabajo *La chair et le sens: Une religion du taureau* (2021). En el último capítulo, Viard habla minuciosamente sobre el proceso de la búsqueda espiritual del torero cuando abandona su cuerpo para elevar su alma a lo divino durante la lucha contra su oponente, que es, al final, también la lucha contra sí mismo (Viard, 2021: 569). Este proceso, es el reflejo del *camino* espiritual que aparece en el misticismo de las tres mayores religiones abrahámicas donde el adepto pasa a través de varias *estaciones* y *estados* del alma preparándola para alcanzar la unión mística con D-os.⁶ Si vemos la lidia en esta perspectiva, podemos rastrear el progreso del alma del torero en las siguientes *estaciones*:

1. Preparación física y mental días antes de la corrida.
2. Recogimiento cuando el torero se está vistiendo.
3. Su entrada en la plaza cuando su rostro refleja la incertidumbre y determinación enfrentarse a un animal/D-os de fuerza superior a la suya.
4. La lidia durante el primer tercio en el que el toro manifiesta su potestad y sus cualidades totémicas, mientras el torero está buscando el punto de la conexión con él.

5. El segundo tercio, el punto liminal cuando las potestades del toro y el torero se igualan.
6. El último tercio, cuando el toro pierde progresivamente sus cualidades tóxicas y divinas, mientras el torero las obtiene y transmite al público. (Para alcanzar este objetivo, el torero tiene que perder su propio ser/Yo).
7. Éxtasis durante la muerte del toro.

Estos siete puntos que resumen el *camino* del torero y su alma son también estados psicológicos. Para entenderlos, podemos emplear el tratado alquímico más importante sobre la purificación y la transmutación del alma, *Rosarium philosophorum* publicado en Frankfurt en 1550, que fue comentado por los psicoanalistas como C. G. Jung,⁷ Edward F. Edinger o Milan Nakonečný. Gracias a sus trabajos, podemos reconstruir lo que experimenta el alma del torero durante la lidia desde la perspectiva de la transmutación alquímica y el psicoanálisis.

La lámina número 1 de la serie de *Rosarium philosophorum*, la podemos interpretar como la preparación para disolver los aspectos masculinos y femeninos del alma. Respecto al estado del torero, esta imagen referiría al recogimiento y los momentos antes y durante del paseíllo cuando el alma se prepara para la unificación de las partes opuestas representadas en la imagen por la luna y el sol con la estrella en el centro, que simboliza la armonía entre los dos.⁸ Bajo ellos vemos la fuente de la vida con tres sustancias del alma: física, astral y espiritual (Nakonečný, 2009: 156). Esta lámina representa la unidad original de la creación (Edinger, 1994: 44).



Primera lámina de la serie *Rosarium philosophorum* (1550).
 © Reproducido con el permiso de la editorial Vodnář de Praga.

Las siguientes láminas número 2, 3 y 4 representan el momento en el que los aspectos femeninos y masculinos del alma se acercan uno junto al otro bajo la forma del rey (D-os/Cristo) y la reina (la Virgen) como lo atestiguan las flores que los dos se intercambian como símbolo del cortejo (Edinger, 1994: 50). Durante el primer tercio, que sirve formalmente para probar la condición del animal, el torero también con su aspecto femenino (Zumbiehl, 2021: 35-36, cf. Sánchez-Dragó, 1982: 398-399), se acerca al toro que representa el poder masculino. Sin embargo, tenemos que entender que, a pesar de poseer ese aspecto femenino, el torero sigue siendo un hombre mientras que el toro representa al macho. Por el contrario, desde el punto de vista psicoanalítico, el torero es el símbolo del sol, mientras su oponente, el toro, representa la divinidad lunar femenina con la que se precisa la unión mística. Ángel Álvarez de Miranda lo recuerda en uno de sus trabajos donde clarifica que el toro «está en la más estrecha relación de dependencia con la divinidad lunar y con el tema de la fecundidad» (Miranda, 1953: 111). Por eso, la supuesta masculinidad del toro representa la fuerza femenina. En otras palabras: lo que podemos ver visualmente como la lucha entre un torero en un traje femenino contra el toro, es en realidad la lucha entre las fuerzas masculinas del torero y las fuerzas femeninas del toro.⁹

En los últimos lances del tercio cuando el torero quita el toro del caballo y lo prueba aún más con el capote, podemos ver que la armonía producida entre los dos recuerda la cuarta imagen del proceso también llamado *solutio* que significa una lenta disolución de los aspectos opuestos y del ego. Según los psicoanalistas jungianos, la imagen representa el estado en el que los problemas insolubles se resuelven en las emociones (Nakonečný, 1990: 160-161). Es el punto donde el torero se conecta con el toro y los dos empiezan a formar la unión.



2ª, 3ª y 4ª lámina de la serie *Rosarium philosophorum* (1550).
© Reproducido con el permiso de la editorial Vodnář de Praga.

Durante el segundo tercio, el torero suele ser pasivo, aunque Ferrera es también un excelente banderillero. Durante este tercio, como observador, el torero normalmente medita sobre el estado del toro y sus cualidades. Desde la perspectiva junguiana, es el momento en el que el torero entra en el estado liminal donde los poderes de él y del toro se igualan, también es el momento en el que los procesos del alma mencionados anteriormente concluyen.

El objetivo del último tercio es la unión mística o *hieros gamos*, entre el torero y el toro/dios lo cual permite al torero fusionar la parte femenina y masculina de su alma. Este objetivo se experimenta con la intención de someter al toro a la voluntad del torero e imponerle su ritmo. Cuando los dos entran en una mutua simbiosis, la escena recuerda el baile nupcial donde el torero empieza a perder su propio ser/Yo (cf. Nucci, 2021). Es el momento donde se funden los opuestos: lo humano y lo divino/animal, los principios masculinos y femeninos como lo podemos ver en la lámina número 5 donde el rey se acuesta con la reina. Los símbolos del sol y la luna son reveladores. Cabe decir que todo lo que hemos descrito hasta ahora ocurre en el inconsciente que está representado por el agua y las olas suaves.

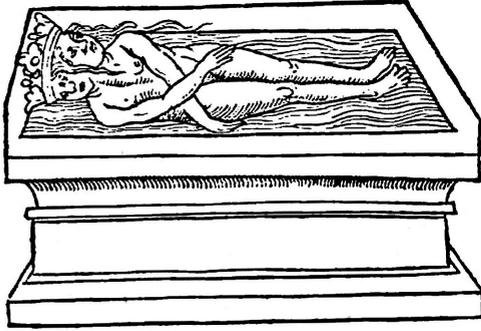


5ª lámina de la serie de *Rosarium philosophorum* (1550).
© Reproducido con el permiso de la editorial Vodnár de Praga.

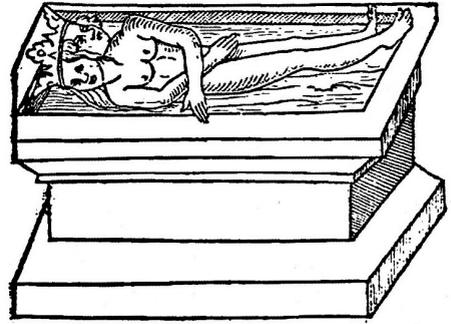
Llegamos entonces al momento de la muerte del toro cuando el torero está preparado para perder su propio ser y alcanzar el éxtasis. El éxtasis no es un acto individual, sino que se comparte con el público como lo analicé anteriormente (Měšic, 2021: 270-272). Según este análisis, el público es capaz de sentir y experimentar lo mismo que el torero, que oficia el rito, por eso debemos destacar que algunos auto-

res hablan del *renovatio* que experimenta el público (Grande del Brío, 1999: 126). En estos momentos, el torero es verdaderamente un instrumento, un sacerdote que hasta este momento dialogaba con D-os y que en la muerte del toro se convierte en un profeta transmitiendo lo divino al público. Durante la muerte del toro, el alma del torero y del toro, y sus partes masculinas y femeninas se funden y quedan en la unión de una super alma. El torero se ha transformado y ha perdido sus atributos humanos, lo que se puede ver a través de las siguientes cuatro imágenes del *Rosarium*. La 6ª lámina presenta un andrógino que, según nuestra hipótesis, sería el torero y el toro en el momento de la muerte, cuando el alma del torero alcanza la plenitud (fusión de opuestos). Es el momento de *mortificatio* y *putrefactio* (muerte de los deseos corporales y del ego), y según los psicoanalistas el momento en el que el individuo descubre el *Selbst*, uno mismo (Nakonečný, 2009: 165). En la lámina número 7 podemos ver el *separatio* cuando el alma vuela hacia el cielo para ser purificada. Esto quiere decir que el proceso de la purificación del alma sigue unos instantes durante la muerte del toro. El alma está retratada como un homúnculo en esta lámina, pero quizás en referencia a este proceso, Ferrera usa el simbolismo de las mariposas, o los colibrís¹⁰ en algunos trajes de luces, porque en nuestra cultura cristiana son un símbolo del alma liberada *par excellence*.¹¹ En la lámina 8 podemos ver cómo la lluvia —el *agua sapientie*— limpia el cuerpo del andrógino y lo prepara para la vuelta del alma purificada. La lámina número 9 del tratado representa el descendimiento del alma al cuerpo y al inconsciente y esto significa la sublimación, una nueva vida o renacimiento. Podríamos decir también que los dos pájaros representan otro de los símbolos del alma, uno está enterrado en la tierra o en el cuerpo, mientras el otro ha descendido del cielo. Estas cuatro láminas son la clave para entender lo que se produce con el alma del torero durante la muerte del toro.

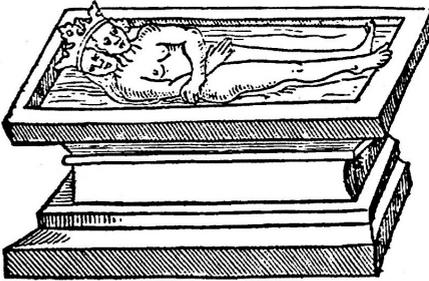
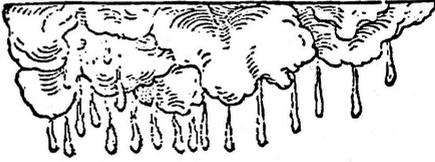
El resultado de todo este proceso es el renacimiento del individuo representado por la lámina número 10: el verdadero objetivo de los alquimistas, *lapis philosophorum*, que no significa la transformación del plomo en oro como se ha creído popularmente, sino el nacimiento de *filius philosophorum*, el hijo de los filósofos (Edinger, 1994: 19). El torero se ha convertido momentáneamente en el toro/dios y su ego/Yo ha dejado de existir (cf. Delgado, 2014: 102; Viard, 2021: 575). Es el momento en el que a muchos toreros se le saltan las lágrimas y momentáneamente pierden la consciencia (cf. Nogales, 2012: 386). En la imagen podemos ver que el andrógino está de pie sobre la luna, lo que sugiere que los poderes del alma femenina han sido purificados y transmutados. También tiene dos cabezas (el principio masculino y femenino) con una única corona que se refiere a la coronación de la Virgen y sirve como un símbolo de purificación (Edinger, 1994: 92). En la mano derecha tiene el cáliz con una serpiente de tres cabezas en referencia a los tres principios de la alquimia. En otra mano tiene otra serpiente como el símbolo de la vida humana. Al lado podemos ver el *arbor philosophica* con doce cabezas haciendo referencia al zodiaco y una cabeza por encima de todas que representa la luna. El pájaro es el alma



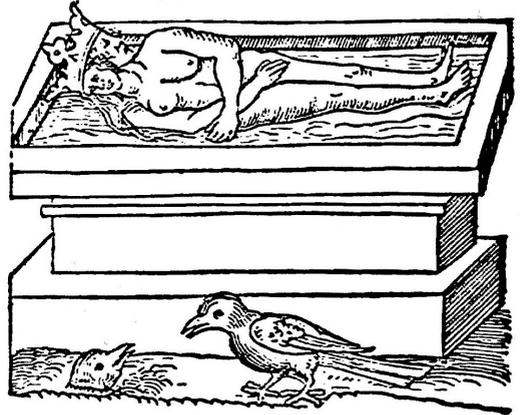
6ª lámina de la serie
Rosarium philosophorum (1550).



7ª lámina de la serie
Rosarium philosophorum (1550).



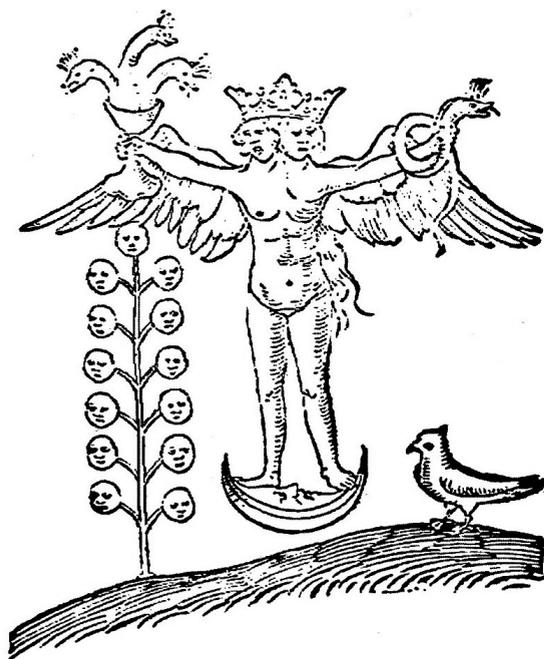
8ª lámina de la serie
Rosarium philosophorum (1550).



9ª lámina de la serie
Rosarium philosophorum (1550).

© Reproducido con el permiso de la editorial Vodnár de Praga.

en la simbología mística cristiana, pero entre los alquimistas representaba también el símbolo del conocimiento (Nakonečný, 2009: 170). La inscripción debajo de la imagen en el texto original es la siguiente: «Aquí ha nacido la emperatriz de todos los honores / Los filósofos la nombran su hija. / Ella se multiplica / siempre da a luz a hijos / Incorruptiblemente puros y sin mancha» (Edinger, 1994: 95). Esto indica que el torero se ha convertido momentáneamente en el toro asumiendo sus atributos lunares y está repartiendo el conocimiento místico sobre los asistentes al rito.



10ª lámina de la serie *Rosarium philosophorum* (1550).
© Reproducido con el permiso de la editorial Vodnár de Praga.

Para C. G. Jung, la lámina número 10 es la última en el proceso de la transmutación del alma (Jung, 1966: 152), pero según el psicoanalista checo Milan Nakonečný, las siguientes diez láminas del tratado representan el principio superior a la existencia alcanzada hasta este punto. Esta parte del tratado describe el proceso en el que el alma se purifica por las fuerzas del sol, no de la luna (Nakonečný, 2009: 172). Sin embargo, el camino del torero y del místico se culmina con las fuerzas de la luna, la segunda parte del *Rosarium* es el camino de los santos. También tenemos destacar que el proceso de la trasmutación no es un hecho aislado, sino que tiene un carácter cíclico (cf. Edinger, 1994: 26) y por eso la evolución del místico no tiene ningún fin. Además, todo lo mencionado anteriormente queda reflejado en la psique de los aficionados receptivos que forman parte de *unus mundus* durante la muerte del toro.

3. La falta de inspiración en Las Ventas durante la temporada del año 2021

El año 2021 ha permitido a Antonio Ferrera brillar una vez más en muchas plazas de España, concretamente en Olivenza, Badajoz, Alicante, Alcalá de Henares y otras más de Francia, como Lunel o Mont-de-Marsan, donde consolidó su tauromaquia mística. También actuó en dos tardes algo polémicas en Las Ventas sobre las cuáles me gustaría desarrollar algunos apuntes para matizar lo que ocurre cuando el público se opone a una conexión entre un torero inspirado y ellos, y especialmente cuando no se deja al torero expresarse libremente por transgredir los cánones del toreo clásico.

El 4 de julio de 2021 se celebró la tercera corrida de la temporada en la Plaza de Toros Las Ventas, la Corrida de la Cultura. Ferrera participaba en un mano a mano con Emilio de Justo. Lució un traje verde con mariposas bordadas que servían, en conjunto con su capote de paseo con el lema «Crear es Crear» y la Virgen Peregrina de Sahagún como una declaración de intenciones sobre su nueva tauromaquia. Ya durante el paseillo se intuía en el rostro de Ferrera su pretensión por liberarse de los cánones a pesar de las exigencias del público de Madrid. La primera «provocación» se produjo después de una incierta embestida del toro al picador. Entonces Ferrera, desplazó al picador a los medios y como Madrid no es Badajoz, el público empezó a protestar. Sin embargo, la pelea entre el picador y el toro que se arrancó desde las tablas del tendido 9 fue bella y heroica y probó el verdadero oficio de Aitor Sánchez. Entre los pitos y las palmas de tango, muchos aficionados aplaudieron el hecho. Después Ferrera empezó a lidiar el toro entre las dos rayas en el pitón derecho y los crecientes pitos del público alertaban de que la postura del torero no era recta y que tenía la pierna escondida. Además, desde el punto de vista de algunos aficionados del tendido 7, Ferrera estaba toreando «con el pico», pero desde el tendido 4 y las fotos y grabaciones del vídeo que hice ese día, el torero se estaba cruzando bien con el toro llevándolo muy cerca de su cuerpo con la muleta. Lo que provocó el alboroto adicional fue su forma de matar, intentando matar al toro alejándose 10, o 15 metros y andando hacia él. La estocada resultó muy atravesada y salió por las costillas del toro. Con esta primera actuación, Ferrera perdió la adhesión de una gran parte del público. El segundo toro, fue picado mal por José María González, pinchándole hasta cuatro veces en sitios inapropiados, dejando salir al toro moribundo. En el resto de la lidia Ferrera estaba buscando conectarse con un toro visiblemente apagado. Otra vez toreó con la derecha sin el estoque. Mató andando hacia el toro y terminó con un bajonazo. Recibió pitos y palmas de tango por la mitad de la plaza. El tercer toro fue un triste espectáculo donde el torero resignó al toreo de la inspiración y actuó desinteresado, mientras Emilio de Justo cosechaba un trofeo tras otro haciéndole salir por la Puerta Grande.

Podía percibirse la diferencia que existe entre un torero que busca la inspiración y otro, que torea de una forma clásica respetando los cánones: con la postura recta,

enseñando el pecho y la pierna, cruzándose con el toro en todos los momentos y matando de una manera certera. Ambas actitudes reflejan dos puntos de vista diferentes de cómo interpretar una corrida de toros. Mientras Ferrera estaba redescubriendo el sustrato ritual *místico* de la tauromaquia, De Justo estaba desarrollando conceptos clásicos de la fiesta *profana* (cf. Sánchez-Dragó, 1982: 396).

El 3 de octubre de 2021, Ferrera volvió a Madrid para actuar en la Feria de Otoño en una encerrona con los toros de Adolfo Martín. Después de tantos triunfos este año por España y por Francia, volvió a Madrid con la intención de encontrar la inspiración y transmitirla al público. Sin embargo, al empezar el paseíllo su rostro reflejaba cierta incertidumbre. Estrenaba un nuevo traje en color azul turquesa con los bordados de caballitos de mar entre el follaje de plantas exóticas. Como en el caso de las mariposas, la simbología de este animal era muy significativa en la antigüedad. Por ejemplo, para los antiguos griegos, el caballito de mar representaba el símbolo del dios Poseidón, el rey de los mares, al cual el psicoanalista Paul Diel describe como el rey de las profundidades del inconsciente. Para él, Poseidón desencadena tormentas, las pasiones del alma, particularmente en su papel extremo como destructor (Cirlot, 1971: 227). Este papel destructor sirve también como liberador, porque, como sabemos ya, la destrucción/perdida del propio ser, lleva a la purificación del alma y su transmutación. Y eso es lo que pretendía alcanzar Ferrera en esta encerrona, quizás para repetir su triunfo del verano en Mont-de-Marsan donde cortó cuatros orejas a los seis toros del mismo hierro. Sin embargo, mientras que la corrida de Mont-de-Marsan, la describieron como histórica «[p]ara el recuerdo. Para enseñar en las Escuelas Taurinas. Para encumbrar una trayectoria» (Mundotoro, 2021), la encerrona de Madrid recibió títulos como «Ferrera se estrella en su encerrona en Las Ventas: una oreja, siete toros, un fracaso» (Bienvenida, 2021).



El traje de luces de Antonio Ferrera con los bordados de caballitos de mar durante su actuación en Las Ventas, el 3 de octubre de 2021. © Foto del autor.

Después del paseíllo, Ferrera invitó a sus tres cuadrillas a saludar al ruedo como hace en todas sus tardes históricas. Cuando empezó la lidia, su manejo y la variedad del capote fue infinita, como en los casos anteriores, intentando esa búsqueda de conexión con el animal/dios. Cante chico, como dicen algunos (Zumbiehl, 2021: 181-182), pero la apoteosis, sin embargo, no se produjo. Otra vez no encontró la conexión, ni con el toro y tampoco con el público. Como consecuencia, las faenas fueron desordenadas y el torero falló con los aceros. En la faena con el primer toro no fue capaz de dominar su embestida. El segundo salió abanto y en un momento, el torero pateó el suelo para expresar su disconformidad con el estado del ruedo y, por supuesto, con la deslucida corrida de los Adolfos. Durante la lidia del segundo toro, mandó al picador Antonio Prieto a picar en el tendido seis, o casi en el cinco donde el toro no quería acudir. En cambio, el toro se fijaba en el otro picador. Entonces Ferrera ordenó a este picador salir del ruedo, mientras los primeros gritos «esto no está en la lidia»; «ilegal»; «alguacil, pon el orden en la lidia» resonaban desde el tendido 7. Finalmente llegó algún delegado del presidente para regañar al torero, lo que le dejó visiblemente descompuesto. Desde este momento, el torero seguía «las reglas» y como durante la Corrida de la Cultura, su toreo se vació de toda inspiración y falló gravemente con los aceros. Sus invenciones como la de torear sin la muleta montada por la mano derecha que fueron tan vistosas en las tardes anteriores, ahora no tenían ningún eco entre el público. El mejor toro de la tarde, el quinto, lo decidió matar con el estoque andando y algunas personas entre el público se burlaban de él gritando unos irónicos olés. El torero pinchó al toro una y otra vez y terminó por matarle al volapié. Con el sexto toro finalmente dio unos bonitos muletazos, pero el toro no le permitió hacer más.

Quizás para compensar el tiempo que el público ya soporífico se quedó en la plaza y para llenarse de alguna manera como torero, Ferrera pidió un sombrero de la ganadería Pallarés con la que cortó una oreja mientras el ganadero Adolfo Martín salía de la plaza. Durante la faena, vimos que se estaba finalmente llenando de inspiración y conectándose con el toro. Antes de matarlo, alguien del público le gritó a Ferrera, «pide otro sombrero» a lo que el torero respondió «esto es lo que voy a hacer». Así el segundo sombrero se anunció en la tablilla, pero pronto, entre las protestas de alguna parte del público, el megáfono anunció que el segundo sombrero, el octavo toro de la tarde, no se contemplaba en el Reglamento Taurino de la Comunidad de Madrid y así no se pudo permitir su lidia. Esta decisión aleatoria reflejaba la intención de la gente de potestad de no permitir al torero lucirse a su gusto y dejar florecer su tauromaquia. Así el presidente Juan Francisco García González quitó al público esa oportunidad de poder experimentar una posible gesta inolvidable que además sería pagada por el mismo torero. Entre el alboroto provocado por la decisión y la mitad del público protestando, Ferrera no podía creer la prohibición de la lidia y se quedó unos minutos más en el callejón gesticulando con el presidente y sus delegados. Profundamente decepcionado con la decisión ofreció algunas declaraciones para Canal Toros. En concreto dijo:

Quiero regalar [el toro] con todo el corazón del mundo... Es un día especial... ¿El presidente va a coartar la inercia de entrega que tenemos diez mil personas y una veintena de toreros? ¿Va a minimizar todo eso? Estamos regalando nuestra entrega, estamos brindándole nuestro corazón y que un señor vaya a cortar eso... Creo que no hay derecho, que lástima (Ferrera, 2021; Aplausos, 2021).

Al salir de la plaza, seguía diciendo al micrófono de David Casas:

No se puede cortar el alma de quince o veinte toreros que hemos puesto nuestra entrega y nuestro corazón. El público ha mostrado un cariño enorme hacia nosotros. Queríamos seguir brindándoles nuestra alma como toreros, que es lo que tenemos y somos en esos momentos cuando nos jugamos la vida. Es difícil que en este mundo a veces se puedan entender las cosas cuando los reglamentos tienen que ir condicionados a cosas que son del alma y del corazón (*Ibid.*).

Su actuación reflejó una máxima entrega, pero también mostró a una persona vulnerable a la hostilidad de una parte del público. Lamentablemente, este hecho no tuvo mucha repercusión y los críticos taurinos no comentaron que el Reglamento Taurino de la Comunidad de Madrid no contempla, y así no prohíbe, la entrada del segundo sobrero después de la petición del propio torero.

A finales del año se produjeron cambios en el apoderamiento de Ferrara. Se anunció la ruptura del apoderamiento con el empresario francés y el gestor de la plaza de Las Ventas, Simón Casas. El torero anunció que su nuevo representante será la torera Cristina Sánchez. La nota de prensa especificó que teniendo a Sánchez como su nueva apoderada «corrige una gran injusticia que dominaba y domina el mundo del toro, excluyendo a personas (mujeres) de un valor moral, ético y profesional incalculable. Es un gran honor que sea Cristina Sánchez quien le represente a partir de ahora, y aplaude, el valor, el coraje y la decisión que le caracterizan». Con este mensaje, Ferrara demostró una vez más su deseo por cambiar un cierto conservadurismo, esta vez en la gestión de los eventos taurinos.

4. La consolidación de la espiritualidad en 2022 al compás del cante y la guitarra flamenca

El año 2022 empezó en la manera fructífera en la Feria del Toro de Olivenza donde Ferrara se encerró con seis toros de Victorino Martín para marcar los 25 años de su alternativa. La elección de esta ganadería no era sorprendente dado que el torero debutó con los Victorinos en la misma plaza el 2 de marzo de 1997. Como lo hemos visto a lo largo de este artículo, la ganadería le ha siempre permitido expresar su tauromaquia íntima y mística.

Ferrera salió al ruedo después de santificarse bajo del azulejo del Cristo de los Pasos en una mañana soleada. Estrenó un traje blanco con los colibríes bordados representando el alma resucitada. Su capote de paseo también era nuevo. Otra vez la pintó Bernardo Rodríguez Barragán haciendo el hincapié sobre el lema que ha representado la carrera del torero en los últimos años: «Crear es Crear». Una vez más incluyó la Virgen Peregrina del Sahagún, pero esta vez rodeada por las mariposas (símbolos del alma) y por catorce¹² pensamientos en flor.¹³ El contorno de todo el capote decreta «libertad, arte y sentimientos están en Ferrera». Solamente falta la mano de Miguel Ángel y el hierro de la ganadería «la Peregrina» que es el cambio más contundente que se produjo a diferencia con el capote anterior.



Antonio Ferrera con el nuevo capote pintado por Bernardo Rodríguez Barragán el 12 de diciembre del 2021 en la Plaza de México. Foto de cortesía del pintor.

Los toros que salieron al ruedo eran impecables y la forma de torear era de gusto de los aficionados. Cabe recordar los picadores citando la mayoría de los toros a través de toda la plaza, y así lucirlos en una manera espectacular. Ferrera los lidió lentamente y otra vez nos enseñó una gran variedad de lances. Pudimos experimentar sus transformaciones y salidas del alma para volver renovada con cada oponente. Lo mejor vino con el quinto toro «Madero», número 52, que fue indultado. Lo más destacable de su lidia fueron las banderillas que Ferrera compartió con José Chacón y con Fernando Sánchez y la faena larga y lenta donde se pudo percibir la transmisión entre el toro y el torero. Al final, la plaza enloquecida pidió el indulto y así el torero recibió dos orejas y el rabo simbólico, y salió al ruedo con el propio ganadero y el mayoral. Luego, siguiendo totalmente inspirado, Ferrera se fue a picar el sexto toro de la tarde y lo citó a través de todo el ruedo, pero no tuvo conexión con él *a posteriori*. A pesar de eso, salió en los hombros del banderillero Javier Valdeoro y posteriormente en los hombros de los *capitalistas* —llamados así por ir de una capital a la otra.¹⁴ Los aficionados se vieron visiblemente emocionados y transformados.

El próximo acontecimiento fue en Sevilla el 30 de abril. Ferrera se vistió de blanco y oro con las mariposas bordadas, era el mismo traje de luces de su encerrona en Madrid en la Feria de Otoño de 2019. Su capote de brega era azul de seda recordando los siglos pasados de la tauromaquia cuando la tela del capote no era tan rígida. Ferrera la usó por primera vez en un festival taurino benéfico celebrado el 31 de marzo de 2022 en la ciudad mexicana de Querétaro. Según la prensa, el color fue elegido para conmemorar el Día Mundial del Autismo, pero en caso de Ferrera, parece que quería expresar también la pureza del alma¹⁵. Lamentablemente, los toros de Victorino Martín no cooperaban en su juego. Sin embargo, el quinto toro «Pobrecito», número 65, desató una verdadera locura entre los aficionados ya que permitió a Ferrera desarrollar lo mejor de su toreo. Fue una lidia al ralenti donde el torero abandonó su cuerpo y la lidia parecía como un baile entre dos espíritus liberados. Toda esa energía se trasladó al público totalmente asombrado. Otra vez toreó sin ayuda de la espada en la mano derecha y decidió matar de lejos andando hacia el toro. En el primer intento pinchó, pero en el segundo se fue incluso más lejos para ejecutar la suerte en un volapié perfecto. La plaza estaba enloquecida, pero el presidente renunció darle la segunda oreja y así le privó de salir por la Puerta de Príncipe. Otra cosa que estropeó la actuación de Ferrera durante la lidia de este toro era el brindis al futbolista Joaquín Sánchez Rodríguez que saltó al ruedo, a pesar de su inconformidad con el acto, y con la aseguración de Ferrera que la multa, la iba a pagar el mismo.

Otra corrida más importante del año iba a ser la de Pamplona el 14 de julio. Fue la encerrona con los toros de Miura. Ferrera se vistió de un traje de verde manzana y oro con pensamientos, dalias¹⁶ y tulipanes bordados acompañado por su capote de paseo con el lema «Crear es Crear». Sorprendió también a lidiar con un nuevo capote de brega, esta vez de color verde apoyando otra causa social: la lucha contra

la esclerosis lateral amiotrófica conocida como ELA. Por otro lado, el color verde representa la vegetación, fertilidad y las potencias de la tierra —fue como una señal que el místico Ferrera está volviendo a la tierra, o a un equilibrio entre lo terrenal y lo espiritual. Sin embargo, esa tarde Ferrera parecía haciendo un toreo mecánico sin inspiración. Intentaba conectarse con sus oponentes, aprovechándose de las suertes habituales, como es matar desde lejos, lo que hizo con el 4º toro, pero sus oponentes no le permitieron expresarse plenamente. Para salvar el espectáculo, Ferrera se montó en el caballo en el sexto toro para picarlo con la media plaza pitándole. Fue una tarde muy decepcionante. A pesar de todo, con dos orejas cortadas, el torero salió por la Puerta Grande.

El 30 de julio, Ferrera toreó en Santa Cruz de Mudela dónde se produjo otro acontecimiento importante para conmemorar los 25 años de alternativa. Ferrera decidió torear 4 toros de su propia ganadería «La Peregrina» en una plaza cuadrada conectada directamente con la iglesia de Nuestra Señora de las Virtudes. Era la primera goyesca en dicho coso que data el año 1641. Su actuación fue acompañada con cante jondo por el cantaor Rafael de Utrera, el bailaor Manuel Fernández Montoya «El Carpeta», por el guitarrista Román Vicente y por el percusionista «Fali del Eléctrico» sentados en un escenario montado dentro de la plaza. La intención de Ferrera era conectar su tauromaquia con la música flamenca proviniendo de los sentimientos más profundos de ser humano.

Lamentablemente, la corrida no empezó bien, porque a su primer toro le faltaban fuerzas. Sin embargo, en el tercio final demostró un cierto nivel de bravura cuando el torero estaba toreando lentamente y en media altura con la guitarra y el cante acompañándole. La conexión entre el dios/toro, el torero, y el público fue aumentada con la música, pero era un coito interrumpido por la mala condición del toro y por la timidez de los músicos. En sus caras se veía la imposibilidad de seguir así, pero todo se mejoró con el segundo toro que tenía mejor compás y con que se conectaron los músicos en la forma espectacular. Una inédita corrida flamenca que tiene sus precedentes, pero que no ha sido nunca presentada en un escenario propio dentro de la plaza y acompañada hasta con el baile.¹⁷ «Unas formas de vida que van de la mano unidas» proclamó «El Carpeta» en los micrófonos de la CMM (Martín de Blas, J.M. & Jiménez, C., 2022, 33:20-33:25). Después de la muerte del segundo toro Ferrera añadió: «La verdad es que el arte de toreo, el arte de la cultura, el arte de la música, el arte de los sentidos, nos componen, el ser humano, por todo lo que nos brinda, lo que viene atrás heredado, de un futuro que al final gracias a Dios es nuestro presente» (45:00-45:40). Con el tercer toro se intercambiaron los pasos dobles con la música flamenca, dos sentimientos diferentes provocados por el compás de dos músicas propias a la cultura española. Lo mejor vino con el 4º toro al que Ferrera brindó a los músicos:

Va por vosotros, porque lo más bonito de este mundo es compartir los sentimientos. Brindo a la oportunidad que, con el arte del toreo, con el arte de la música, con el arte de la interpretación se fusionan estos sentimientos para todo el mundo, para hacer feliz a las personas (01:42:08-01:42:30).

Al toro, le saludó con una larga cambiada y afarolada pronosticando una buena lidia. Como en todas sus encerronas compartió las últimas banderillas con Fernando Sánchez y José Chacón. Luego empezó la faena de rodillas donde se conectó totalmente con el toro. También los músicos se entregaron al ritmo del toreo y toda la faena adquirió unas dimensiones muy profundas reflejándose entre los comentaristas de la CMM. El comentarista taurino José Miguel Martín de Blas declaró que Ferrera «es el torero que en los últimos años demostró esa capacidad, esa audacia [...] antes del público para expresarse con esta libertad creativa y con la exposición, a que no se comprenda lo que hace y lo que ha hecho en las principales plazas del toreo y con éxito» (01:48:50-01:49:40). El torero César Jiménez por su parte corroboró que Ferrera «es un torero muy pasional desde sus comienzos [y que tenía] la sensación de darle igual todo. Expresar lo que sentía sin importarle nada» (01:49:25-01:49:40). Ferrera cerró su faena andando desde lejos hacía el toro para ejecutar la suerte suprema. En sus ojos se veía que era transformado. Después de cortar dos orejas y rabo, el reportero Oscar Aranda se acercó para hablar con él diciendo: «Hemos visto un artista libre» y Antonio Ferrera respondió con lágrimas en los ojos:

Más que libre, comprometido, con tus sentimientos, digo con los artistas y con la banda de música preciosa, y con un público y con la sensibilidad para expresar eso que muchas veces no se ve, pero lo que se siente. Por encima, hemos tenido la gracia de Dios hoy de poder verlo y de poder compartirlo y de que el alma de todos los que estamos aquí más que libre esté generosa con la libertad de poder llegar hacerlo.

Aranda añadió: «Da la sensación de que te has vaciado por dentro» y Antonio respondió: «Me he vaciado, me he llenado, me he emocionado con todo lo que ha acontecido. Creo que eso es lo más grandioso que podemos vivir en el arte del toreo. Emocionarnos con nuestros sentidos» (01:56:15-01:57:07).

Podemos decir que con esta corrida Ferrera cerró su temporada en España y se marchó a América Latina para cosechar otros triunfos, pero todo apuntaba al hecho que el místico iba a experimentar unas volteretas muy duras. A finales del año se produjeron cambios importantes en su cuadrilla. La primera noticia apareció el 30 de octubre anunciando que José Chacón y Fernando Sánchez iban a irse de su cuadrilla. El 1 de diciembre, el banderillero Javier Valdeoro, su amigo cercano que estaba con Ferrera en la escuela taurina como novillero y acompañándole a Ferrera en los últimos 11 años, anunció que se quedaba libre para la siguiente temporada. Unos

días más tarde, el picador Antonio Prieto y el mozo de espadas Jesús Cortés también anunciaron su salida de la cuadrilla de Antonio Ferrera. Para el colmo, su apoderada, la torera Cristina Sánchez que lo acompañaba durante la temporada 2022 anunció la ruptura de su apoderamiento el 4 de diciembre. Solamente se quedaron el picador José María González y el ayuda Sergio Ruiz. Después de 57 tardes en una temporada mayoritariamente triunfal (a pesar de las tres tardes sin inspiración en Madrid), los acompañantes de Ferrera en el camino místico hasta momento se quedaron a solas, como se quedó el propio torero.

5. El místico a solas, la temporada de 2023

La temporada del año 2023 no fue tan exitosa para Antonio Ferrera como la anterior. Se estrenó con una cuadrilla nueva recompuesta por los banderilleros João Ferreira, Alberto Carrero, Ángel Otero, el picador Jesús Vicente y el mozo de espada Luís Miguel Santos. Aunque en España se quedó si apoderado, en México se encargó de los contratos la Casa Juriquilla.

Como suele ser común, Ferrera empezó su temporada con los toros de Victorino Martín en Olivenza. El paseíllo lo hizo con su capote de paseo con el lema «Crear es Crear» y en un traje de sangre y oro con los bordados de pensamientos unidos por sus tallos y de alguna planta exótica. Además, lidiaba con el capote de brega azul recordando la pureza del alma que obtuvo en la última temporada. Ferrera cortó una oreja con su primer toro en que no se veía ninguna conexión profunda, sino un toreo más mecánico. El segundo toro de Victorino salió lastimado y fue sustituido por un ejemplar de Fermín Bohórquez con que el torero no se conectó tampoco. Toda la corrida matinal reflejaba unas sensaciones raras respecto al torero por los recuerdos de su cuadrilla anterior y todos los acontecimientos que hicieron juntos.

La próxima cita con Antonio Ferrera fue el Sábado de Gloria, el 8 de abril, en Cabra. Este pequeño pueblo cordobés ha siempre tenido un interés particular por la estatua del Mitra matando un toro hallado en un *mitreo* a unos 3 kilómetros desde el pueblo. Un lugar perfecto para ver Ferrera personificando la divinidad solar matando al toro, el símbolo de la luna, de la muerte y de la resurrección como lo anotamos antes en la sección hablando sobre la purificación y la transformación del alma.

El torero se presentó con el traje verde botella y oro que estrenó en su encerrona con los Miuras el año anterior en Pamplona y con el capote de paseo habitual con el lema «Crear es Crear». También toreó con el capote de brega azul anunciando que esta tarde iba a ser especial. A la guitarra flamenca le acompañó Juan Habichuela Nieto con un percusionista. Era una actuación más modesta en comparación con lo que vimos en Santa Cruz de Mudela el año anterior, porque esta vez era sin baile y sin cante mientras los artistas fueron sentados en la andanada sin un escenario propio. Aun así, Ferrera dejó su alma escaparse del cuerpo y toreó en su mejor forma

espiritual y sensible. La única pega eran sus oponentes, unos toros muy *anovillados* y chicos, con pitones despuntados que no despertaban los sentimientos del peligro como lo suelen hacer los toros de Victorino Martín.

Sin embargo, Ferrera aumentó nuestra sensibilidad en el intento de reconectar la música con la tauromaquia. El segundo toro se lo brindó al guitarrista que fue visiblemente emocionado y que empezó improvisar en su guitarra intentando coger el compás del toreo. La fusión entre los dos funcionó perfectamente y en el público se escuchaban unos olés en unísono muy profundos. Incluso el percusionista entendió como no tapar la guitarra y el toreo, para crear una simbiosis entre todos, aunque tenemos que admitir que los mejores momentos de la unión eran las composiciones propias a la guitarra clásica, más que a la flamenca.

Ferrera mató al toro de recibir de una distancia considerable al segundo intento, quedándose arrodillado en el centro del ruedo por algunos segundos. La muerte del toro fue larga, por eso Ferrera tuvo que hacer el descabello. Allí se produjo otra cosa inusitada. Al arrancarle el capote, Ferrera se quedó solamente con el verduguillo y, a pesar de no tener la muleta en la mano, descabelló el toro al primer intento. Salió por la puerta grande en conjunto con David de Miranda y con Juan Carlos Benítez que tomaba la alternativa ese día.

La próxima cita con Ferrera fue en Algeciras, el 24 de junio en la corrida con los toros de Victorino Martín. Sorprendentemente, una semana antes de esta cita, se anunció otra salida de la cuadrilla de Ferrera. Era el picador José María González que estuvo con él desde la vuelta a los ruedos en 2017. Un hombre risueño y amable que aguantó los órdenes como era de picar en el centro del ruedo. Antonio se presentó en el paseíllo con su capote de paseo habitual en un traje sangre de toro y oro con cabos negros. En el bordado pudimos apreciar los pensamientos y otras flores, probablemente dalias, la flor nacional de México. Su primer toro no dio muchas opciones y no había ninguna conexión profunda. Sin embargo, por su oficio y la técnica, Ferrera cortó una oreja a ese ejemplar.

No obstante, la emoción se desató con el segundo toro que enseñaba muy buenas cualidades desde su entrada al ruedo. Se llamaba «Veronés» y tenía el número 21. Sus embestidas eran muy templadas y lentas, lo que desató los innumerables olés a través de la plaza. Las verónicas con el capote azul eran de deleite superior. Como antes, vimos a Ferrera abandonarse. Para brindar la muerte del toro, subió al tendido buscando el comentarista de Canal Sur, el torero gaditano, Francisco Ruiz Miguel, quién más ha toreado las reses de Victorino Martín en toda la historia de la ganadería. En un emotivo abrazo le entregó la montera y volvió saltando al ruedo donde empezó torear con la mano izquierda sin probaturas. La faena recordaba el toreo al ralentí que vimos en Sevilla el año anterior. Unos minutos más tarde el público pidió indulto del toro, aunque a pesar de que tenía entrega y nobleza, no era un toro para hacerse semental. Le faltaba fiereza e imprevisibilidad, las cualidades más valoradas de los toros de Victorino Martín. El torero se puso varias veces para matar el toro,

pero el presidente e incluso el policía detrás le gesticulaban que no le mate, mientras se estaban produciendo unos arreglos internos a través del teléfono. El torero visiblemente vaciado y cansado de la conexión tan prolongada con el toro se quedó desprovisto de la rúbrica. Con su pelo enmarañado parecía a Beethoven tocando una de sus fervorosas sonatas.

El año 2023 había pocas oportunidades a ver Ferrera, porque fue prácticamente excluido de las corridas organizadas en Las Ventas y en otras grandes ferias del país como son las de Valencia o Zaragoza. Según los datos, tampoco se presentó a ninguna corrida en Francia esta temporada. Según las estadísticas de Mundotoro, toreó 27 corridas durante esta temporada en España, y otras 12 en México. La última noticia en respecto a su equipo saltó en a principios de noviembre, el mozo de espada que pasó toda la temporada con Ferrera, Luis Miguel Santos no continuará a sus órdenes.

6. Conclusión

En relación con lo dicho anteriormente, es evidente que estamos presenciando una evolución inusitada entre los toreros contemporáneos, y, por supuesto, una evolución personal dramática cuyo objetivo es alcanzar la plenitud del ser. El camino recorrido por Ferrera no es fácil, como sabe cualquiera que se adentra en estas profundidades, pero al mismo tiempo es una necesidad, concretamente la «necesidad del alma», como lo confirmó el propio torero en una entrevista publicada en la revista *Aplausos* (Benlloch, 2021: 7).

La tauromaquia es la forma que le permite a Ferrera fusionar todo lo que tiene dentro con el toro y con los demás, y expresarlo a través del arte. Esto nos recuerda lo que señala Nakonečný en su comentario sobre el *solutio* (la cuarta lámina del *Rosarium*), que representa el momento en el que los opuestos se disuelven y los problemas se resuelven en las emociones encontradas. Sin la tauromaquia, Ferrera no podría experimentar esta parte de la vía mística. No obstante, como hemos observado, esta fusión no se produce con regularidad, y el torero se encuentra constantemente a merced del destino y la hostilidad de alguna parte del público incapaz de entenderle. Además, el torero incorpora en su arte simbología barroca, motivos mayas y elementos de la mitología griega, lo que añade complejidad a su mensaje.

Curiosamente, Ferrera notó una sensibilidad más abierta a su evolución espiritual entre el público mexicano, lo que le permitió descubrir otras dimensiones de su toreo y trascender los cánones clásicos. Fue en México donde se sintió lo suficientemente libre como para estrenar la suerte de matar andando, y donde descubrió otras suertes de la inagotable gama de su toreo, que refleja perfectamente el lema «Crear es Crear», bendecido por la Virgen Peregrina del Sahagún, como mediadora que facilita la unión divina entre las manos de Adán y de Dios.

Cabe destacar que el toreo inspirado, que tan a menudo evoca el concepto de *duende* en la cultura hispana, es una manifestación de lo sobrehumano. Naturalmente, el *duende*/la inspiración transgrede las reglas. Por esta razón, Ferrera ha intentado conectar su tauromaquia con el flamenco, buscando en esta tradición una afinidad que refuerce su propio arte. Para mí, ver torear a Antonio Ferrera es contemplar a un artista-místico en la cumbre de sus facultades creativas, en la que se cumplen los versos del gran maestro japonés Matsuo Bashō: «aprende las reglas y luego olvídalas». Estoy profundamente agradecido por los sentimientos que ha provocado en mí y por haber experimentado algo tan profundo, algo que normalmente se busca en otros ámbitos de la vida espiritual y religiosa humana.

Bibliografía

- Benlloch, J. (15 de Septiembre de 2021). Emociones y libertad. *Aplausos*, 2225, págs. 6-11.
- Cirlot, J. E. (1971). *A Dictionary of Symbols*. (J. Sage, Trad.) London: Routledge.
- Delgado, M. (2014). *De la muerte de un Dios: La fiesta de los toros en el universo simbólico de la cultura popular*. Barcelona: Bellaterra.
- Edinger, E. F. (1994). *The Mystery of the Coniunctio: Alchemical Image of the Individuation*. Toronto, Canadá: Inner City Books.
- García-Baquero, A., Romero de Solís, P., & Vásquez Parladé, I. (2001). *Sevilla y la Fiesta de Toros*. Sevilla: Ediciones Libanó.
- García-Palacios, J. (1992). *Los procesos de conocimiento en San Juan de la Cruz. Estudio léxico*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Garza, M. (1995). Colibrí. En *Aves sagradas de los mayas* (págs. 58-61). Ciudad de Mexico: UNAM.
- Grande del Brío, R. (1999). *El Culto al toro: Ritos y símbolos de la tauromaquia*. Madrid: Tutor.
- Jung, C. G. (1966). The Psychology of the Transference. En G. Adler (Ed.), *The Collected Works of C. G. Jung* (R. F. Hull, Trad., Vol. 16, págs. 3-161). Princeton, Nueva Jersey, US: Princeton University Press.
- Měšic, J. (2021). Las huellas del Mesías en la corrida de toros. *Revista de Estudios Taurinos*, 47, 251-275.
- Miranda, Á. Á. (1953). *La metáfora y el mito: Intuiciones de la religiosidad primitiva en la obra de Lorca* (2011 ed.). (P. Á. Miranda, Ed.) Sevilla, España: Renacimiento.
- Miranda, Á. A. (1962). *Ritos y juegos del toro*. Madrid: Taurus.
- Nakonečný, M. (2009). *Smaragdová deska Herma Trismegista* (2ª ed.). Praga: Vodnář.
- Nogales, M. C. (2012). *Juan Belmonte, matador de toros: Su vida y sus hazañas*. Madrid: Alianza Editorial.

-
- Patai, R. (1990). *The Hebrew Goddess* (3ª ed.). Detroit: Wayne State UP.
- Sánchez-Dragó, F. (1982). Los toros. En *Gárgoris y Habidis: Una historia mágica de España* (Vol. 2, págs. 395-405). Barcelona: Argos Vergara.
- Viard, A. (2021). *La chair et le sens: Une religion du taureau*. Vauvert: Au diable vauvert.
- Villán, J. (2012). *Tauromaquias: Lenguaje, liturgias y toreros*. Madrid: La Esfera de los Libros.
- Zumbiehl, F. (2021). *Instantes de arena: Gestos y palabras de una tarde de toros*. Madrid, España: Editorial Temple.

Webgrafía

- Aplausos. (3 de octubre de 2021). *Antonio Ferrera: «No se puede cortar el alma de veinte toreros que hemos puesto nuestra entrega y nuestro corazón»*. Obtenido de Aplausos: <https://www.aplausos.es/antonio-ferrera-no-se-puede-cortar-el-almadeveinte-toreros-que-hemos-puesto-nuestra-entrega-y-nuestro-corazon/>
- Barquerito. (13 de septiembre de 2018). *Polémico indulto*. Obtenido de El Norte de Castilla: <https://www.elnortedecastilla.es/salamanca/polemico-indulto-20180914083302-nt.html>
- Bienvenida, G. I. (3 de octubre de 2021). *Ferrera se estrella en su encerrona en Las Ventas: una oreja, siete toros, un fracaso*. Obtenido de El Mundo: <https://www.elmundo.es/cultura/toros/2021/10/03/615a18ddfdddff94088b45a0.htm>
- Campo, S. M. (22 de abril de 2018). *Feria de San Marcos: Ferrera torero de otro cos*. Obtenido de De Sol y Sombra: <https://desolysombra.com/2018/04/22/feriade-san-marcos-ferrera-torero-de-otro-cosmos/>
- EFE. (4 de mayo de 2015). *José Tomás lució un capote de paseo que lo acercaba a Dios en Aguascalientes*. Obtenido de ABC: <https://www.abc.es/cultura/toros/20150504/abci-jose-tomas-lucio-capote-201505042210.html>
- EFE. (10 de diciembre de 2018). *Antonio Ferrera triunfa en la Monumental de México*. Obtenido de ABC Toros: https://www.abc.es/cultura/toros/abci-antonio-ferrera-triunfa-monumental-mexico-201812101234_noticia.html
- EFE. (28 de enero de 2019). *Antonio Ferrera corta dos orejas al bravo «Luna Llena» en La México*. Obtenido de ABC: https://www.abc.es/cultura/toros/abci-ferrera-corta-orejas-bravo-luna-llena-mexico-201901280751_noticia.html
- EFE. (17 de febrero de 2020). *Así fue la cornada de Ferrera en Bogotá: tres trayectorias en el triángulo de Scarpa*. Obtenido de ABC: https://www.abc.es/cultura/toros/abci-cornada-y-epica-antonio-ferrera-bogota-202002170106_noticia.html
- La Crónica de Badajoz. (14 de mayo de 2019). *Hospitalizado el diestro Antonio Ferrera tras caer desde un puente al río Guadiana*. Obtenido de La Crónica de Badajoz: <https://lacronicadebadajoz.elperiodicoextremadura.com/la-cronica-de-badajoz/2019/05/14/hospitalizado-diestro-antonio-ferrera-caer-44027658.html>

-
- Lorca, A. (9 de mayo de 2017). *Antonio Ferrera, con una sola oreja, triunfador absoluto de la Feria de Abril*. Obtenido de El País: https://elpais.com/cultura/2017/05/09/actualidad/1494309211_160144.html
- Lozano, A. (18 de mayo de 2019). *Las desdichas del torero Ferrera antes de tirarse al Guadiana: el divorcio, una muerte y la lesión*. Obtenido de El Español: https://www.elespanol.com/reportajes/20190518/desdichas-ferrera-tirarse-guadiana-divorcio-muerte-lesion/399210969_0.html
- Madueño, J. D. (23 de agosto de 2020). *Diego Bardón, el torero surrealista que fue prohibido por el franquismo y estrella en el París intelectual*. Obtenido de El Mundo: <https://www.elmundo.es/papel/historias/2020/08/23/5f42852ffc6c-83c9068b4646.html>
- Maya, L. E. (10 de diciembre de 2018). *La Apostura y la Impostura – Águila y Sol de Antonio Ferrera en La México*. Obtenido de De Sol y Sombra: <https://desoly-sombra.com/2018/12/10/la-apostura-y-la-impostura-aguila-y-sol-de-antonio-ferrera-en-la-mexico/>
- Mundotoro. (24 de julio de 2021). *Apoteosis de Ferrera: una encerrona para encumbrar una trayectoria*. Obtenido de Mundotoro: <https://www.mundotoro.com/noticia/gran-tarde-de-ferrera-dos-orejas-en-el-ecuador-de-su-encerrona-con-adolfos-avance-mont-de-marsan/1583719>
- Nucci, M. (22 de noviembre de 2021). *Tauromaquia y Tragedia Antigua*. Obtenido de Instituto Juan Belmonte: <https://institutojuanbelmonte.com/tauromaquia-y-tragedia-antigua/>

Videografía

- Martín de Blas, J.M. (Director y Presentador), Jiménez, C. (Presentador). (30 de julio de 2022). *Corrida mixta desde Santa Cruz de Mudela* [Programa de televisión]. Castilla la Mancha Media. Obtenido de: <https://www.cmmedia.es/play/tv/toros/corrida-mixta-santa-cruz-mudela.html>

NOTAS

1. La publicación de este artículo ha sido posible gracias al apoyo del Proyecto Erasmus 2022-1-CZ01-KA220-HED-000085765 (DIGEOCAT & Lib.).
2. El autor ha tratado la imagen del toro como representación del dios ancestral de la península ibérica en el artículo «Las huellas del mesías en la corrida de toros» publicada por la *Revista de Estudios Taurinos* número 47. Detallado en la biografía.
3. Bernardo Rodríguez Barragán es un pintor mexicano muy reconocido en el mundo del toreo por sus capotes de paseo pintados a mano. Sus trabajos han vestido a toreros de la talla de

José Tomás en su vuelta a Aguascalientes en 2015, que llevaba un capote cargado de simbología azteca, acompañado de la imagen de la Virgen de Guadalupe. En un artículo, el pintor apuntaba que con estos diseños el torero se «acercó a la imagen de un dios» (EFE, 2015). Anteriormente hizo capotes de paseo también para El Juli, Enrique Ponce, Diego Silveti y Antonio Barrera. Ocasionalmente aparecen los capotes pintados por otros artistas como, por ejemplo, Fernando Botero, que pintó el capote de paseo para Cesar Rincón y su despedida del toreo en la Santamaría de Bogotá en 2008. Sin embargo, Bernardo Rodríguez es probablemente el artista más destacado en esta peculiar forma de arte hasta el día de hoy.

4. La ganadería fue vendida al empresario cordobés Antonio Carrillo.

5. En el artículo «Las huellas del Mesías en la corrida de toros» ofrezco un resumen de los títulos en los periódicos que hablaron del misticismo y la inspiración divina del torero.

6. A parte de la meditación y del rezo, que son fundamentales para preparar el alma para la unión mística, en el misticismo cristiano hablamos de las tres potencias del alma y las vías de cómo alcanzarlas (García-Palacios, 1992: 221). La primera vía es *la vía purgativa* en la que el místico renuncia a las necesidades del cuerpo. La segunda vía es *la vía iluminativa* que podemos caracterizar como entendimiento místico, o revelación de los secretos del misticismo. La última vía se llama *la vía unitiva* en que el alma ha alcanzado la unión final con D-os y ha perdido su propia voluntad, lo que señala la perfección. Otro camino es la práctica de *Via crucis* que consiste en catorce o quince *estaciones* que recrean la Pasión de Cristo y su *éxtasis* (la unión con D-os). Por otro lado, en el sufismo hablamos de las siete *estaciones (maqam)* en el progreso del adepto. Cada estación es un «paradero» donde el alma recibe (como un regalo de D-os) un nuevo *estado (haal)*. Este proceso le abre la puerta al entendimiento místico (*haqiqah*) y a la unión final con D-os (*marifaa*) que supone la extinción del ego y su propio Yo, lo que es la señal de la perfección (*ihсан*). La cábala ofrece el camino espiritual a través de su Árbol de la vida. Como en el sufismo, el místico se encuentra en *estaciones y estados (sefirá)* en su evolución espiritual hasta alcanzar Kéter que es la manifestación más alta de D-os. Los cabalistas también buscan la unión con la divinidad a través de la manifestación femenina de Él que se llama *Shejiná*. Algunos practicantes experimentan la unión mística con Ella durante el Sabbath y muchas veces la recrean a través del sexo entre los cónyuges (Patai, 1990: 252).

7. Véase C. G. Jung, *The Psychology of the Transference*, (Princeton, Nueva Jersey, US: Princeton University Press, 1966), 3-161.

8. El banderillero Javier Valdeoro, el amigo cercano de Antonio Ferrera tiene bordado en su traje de sangre de toro y plata el mismo simbolismo de la luna y el sol, pero en vez de la estrella unificadora, tiene el símbolo del Árbol de la vida.

9. En su trabajo *Ritos y juegos del toro*, Ángel Álvarez de Miranda analiza una leyenda hispano-mexicana en que una doncella disfrazada de hombre ‘burla’ a un toro con el fin de que el toro se convierta en la vaca y ella en el hombre (Miranda, 1962: 69-70). Es el reflejo del mismo proceso psíquico en que el rey y la reina se intercambian las flores como símbolo del sexo, como podemos ver en las láminas 2, 3 y 4.

10. El traje de luces con los colibrís lo estrenó en Olivenza el año 2022 durante su encerrona con los toros de Victorino Martín. También se lo puso en Sevilla y en Madrid para conmemorar los 25 años de su alternativa.

11. De hecho, la diosa griega, Psique, cuyo nombre significa «alma humana», ha sido representada por una mariposa en el arte grecolatino. Además, los propios psicoanalistas ven a la mari-

posa como un símbolo del renacimiento personal (Cirlot, 1971: 35). Por otro lado, la simbología del colibrí proviene de la simbología de los Mayas, dónde representaba las almas resucitadas. También lo veían como el símbolo de la sexualidad masculina por su forma de sostenerse bebiendo el néctar de las flores—vulvas—según algunos autores, y por representar la divinidad solar (Garza, 1995: 59).

12. Según el pintor «el número catorce puede significar movimientos, cambios o transición. Este número es símbolo de confrontación, quizás la motivación necesaria para iniciar un cambio o enfrentarte a alguna adversidad que necesitará de toda tu fuerza interior para superarle y conseguir un objetivo que buscabas o buscas» (B. R. Barragán, comunicación personal, 13 de diciembre de 2021).

13. En la historia cristiana, los pensamientos representan la humildad, inocencia y pudor. En referencia al misticismo de Ferrera, representan su estado de alma.

14. Es importante mencionar Primitivo Romero Ibañez «el Primi» de Jerez de la Frontera y Pedro Gómez «El Chino» nacido en Parla, pero viviendo en Zaragoza, que son conocidos por hacer esa labor por toda España viajando prácticamente a todas ferias importantes.

15. El color azul está asociado con la pureza de la Virgen María.

16. La flor nacional de México.

17. El crítico taurino Javier Villán en su libro *Tauromaquias: Lenguaje, liturgias y toreros* elucida los orígenes de la corrida flamenca y la define en la siguiente manera: «Festejo en el que, desde los tendidos, los cantaores acompañan cantando la faena de los toreros. No es fácil acompañar el ritmo flamenco ni los palos al sentimiento de los toros. Las pocas veces que se ha intentado el resultado no ha sido satisfactorio, y cante y toreo han ido cada uno por su sitio sin que artes y dramas tan afines lograran hallar el punto ideal. Diego Bardón, a quien se debe la iniciativa, cuenta la corrida flamenca nació en un prostíbulo de Salamanca, regentado por La Amara, la más bella puta de España. La Amara andaba en connivencia con escritores, toreros y flamencos y, además de casa de fornicación, su establecimiento era salón literario en el que, de madrugada, se tomaban sopas de ajo» (2012, ebook). Véase también el artículo: «Diego Bardón, el torero surrealista que fue prohibido por el franquismo y estrella en el París intelectual» publicado por El Mundo el año 2020 donde propio Diego Bardón describe la creación de la corrida flamenca y su fracaso: «Si tengo 79 años, esto ocurrió hace 60' en el lupanar de 'la Mara, la prostituta intelectual. Por la noche convertía el local en un salón literario. Iban por allí Caballero Bonald y Antonio Gades, que estaban preparando la adaptación del Tenorio. Todas las noches toreaba de salón, cantaba Bambino [cantaor flamenco] y bailaba Gades. Así que se me ocurrió trasladarlo al ruedo' y se convierte en promotor de un festival en el que 'Camarón le canta Curro Romero, José Mercé a Paula y Rancapino a Pepe Luis Vázquez. Chiquetete se negó. Decía que no iba a salir bien porque los cantantes iban a buscar protagonismo. Era cierto. Cantaban cuando no tocaba'» (El Mundo, 2020).

Neobarroco: del naufragio al pragmatismo persuasivo de Rubem Barboza

Pablo González Velasco

Universidad de Salamanca

ORCID: 0000-0003-0153-6627

A modo de epílogo, vamos a hacer repaso de los avances en los debates provocados por *Imago Critica* (Granada) y *Ateliê de Humanidades* (Río de Janeiro) en torno a la filosofía cultural y política del (neo)barroco.

Según José Antonio Maravall (1975: 525), el barroco se caracteriza por su «extremosidad», que puede ser doble: extrema exuberancia o extrema sencillez. En ese sentido, considero que el pensamiento neobarroco debería de ser capaz de hacer constantes movimientos pendulares entre la exuberante complejidad y la sencillez pragmática, para finalmente realizar una síntesis (no-dogmática y no meramente estética). Si después del naufragio postimperial y postmoderno, nos metemos en un laberinto infinito, el pensamiento no avanza. El reto es hacer viable un pensamiento alternativo al wokismo, al trumpismo y a otros identitarismos, nacionalismos o mesianismos tóxicos que nos llevan a mentalidades autárquicas, como aquellas asociadas a la «España negra», incluso descontando la «leyenda negra».

La autosuficiencia cultural, también llamada *buffered self*, estuvo siempre muy presente en el individualismo puritano. Y aquí, lo excepcional no es la permeabilidad de los ibéricos en América, sino la imperfecta —y *contra natura*— impermeabilidad protestante durante la segunda modernidad.

La cultura ibérica, iberoamericana y humana en general necesita a la cultura del diferente; por ello, requiere de disposición para entenderse y *alimentarse* del otro. Aquello ocurrió —en algunos periodos— entre judíos, cristianos y musulmanes del territorio peninsular, tanto en los reinos musulmanes como en los cristianos, y en la América hispana y portuguesa, entre indios, negros e ibéricos. Con algunas excepciones, la voluntad inicial de abrirse al otro estaba en todos los grupos étnicos. En líneas generales, la plasticidad *tropicalista* no es sólo lusa o ibérica, sino también africana e indígena.

El profesor brasileño Rubem Barboza Filho (2025a: 254, 492), en su reciente libro *Uma sinfonia barroca: o Brasil que o povo inventou*, confirma esa «abertura à alteridade» de los negros y los indígenas. La capacidad de agencia, incluso bajo condiciones de esclavitud: «A nossa mestiçagem barroca e original ensaiou, em meio a um enorme sofrimento, a liberação dos corpos dos indígenas, dos africanos, dos mestiços, dos europeus para uma igualdade que ainda não se realizou plenamente». Este proceso se realizó inicialmente en el caso brasileño de una forma un tanto anárquica y autoorganizada. Posteriormente se desarrolló en el marco de un «principio imperial»: el dominio sobre espacios y pueblos, y el gobierno diferente para los diferentes.

La asociación del pragmatismo con el Barroco

La persuasión del otro es otra de las herencias del pragmatismo ibérico, especialmente paradigmático en la evangelización franciscana, la cultura teatral de masas o la filosofía política de Baltasar Gracián. Ese compromiso con la persuasión se puede reciclar y aprovechar para enriquecer la vida democrática en pluralidad. De hecho, ya opera, aunque sea inconscientemente.

Rubem Barboza (2025a: 158) sostiene que el barroco es un método de persuasión:

O Barroco contém um elemento *pragmático* forte, de onde nasce a sua politicidade, o seu caráter civil, mesmo quando opera na dimensão religiosa porque, afinal, tudo é político. O que lhe interessa é dar forma a uma sociedade vivida como um agitado conjunto de acontecimentos, sem uma forma definida ou imutável. (...) O objetivo dos processos persuasivos e retóricos do Barroco: o desenvolvimento do hábito do discurso, do diálogo, da comunicação humana, na perspectiva aristotélica da constituição da *pólis*.

Para José Antonio Maravall (1975: 192), «la cultura barroca es un pragmatismo, de base más o menos inductiva, ordenado por la prudencia». Por eso, bajo mi punto de vista, el barroquismo tiene más que ver con el pragmatismo de Sancho Panza que con el idealismo de Don Quijote. Esto nos ayuda a la crítica del populismo. Siendo cierto que el barroco latinoamericano es más carnavalesco y popular, el barroco español no sólo es trágico como apuntan algunos autores, sino que puede tener —a mi modo de ver— una apertura hacia lo tragicómico y lo heterodoxo, como así muestra lo blasfemo y lo festivo del pueblo y del arte español, dado que no podemos obviar las influencias mediterráneas.

El pragmatismo no debe ser leído como una cosa anodina e inercial de la sociedad burguesa, sino como una orientación eminentemente práctica y plural, que parte de la realidad (geo)política, cultural, económica, social y religiosa, para alcan-

zar diversos objetivos que no impliquen una homogenización antidemocrática. El «pragmatismo» en el ámbito revolucionario puede llevar a equívocos. Por ejemplo, los leninistas son muy «pragmáticos» en los medios de la toma del poder, pero sus fines y métodos son contrarios a la convivencia democrática.

Rubem Barboza (2025a: 484) se queja con razón de que nuestras izquierdas y nuestras derechas estén copiando los modelos norteamericanos del «identitarismo gótico». Una forma de combatirlo es recurriendo al pragmatismo neobarroco:

O Pragmatismo é o antídoto àquilo que o próprio Ocidente nos legou, na forma de filosofias da história, metafísicas salvacionistas ou de regimes góticos de eternidade, um enorme conjunto de entulhos teóricos e práticos que hoje paralisam a nossa vida e a nossa imaginação, com repercussão em nossas ciências sociais.

Rubem (2025a: 491) defiende una alianza entre el barroco y el pragmatismo: «O Barroco opera em uma dimensão —a do corpo e dos sentimentos— distinta, mas não antagonica, àquela do Pragmatismo». Para Barboza (2025a: 159), el barroco no es un sistema de ideas, «como as metafísicas e imagens de mundo», sino «um método de convencimento, da mesma maneira que a retórica ou a dialética, e pode ser aplicado a uma variedade infinita de casos». Por otro lado, el pragmatismo político es asumido por el actual movimiento iberista luso-español (González Velasco, 5/09/2023).

Una carta de Américo Castro a José Antonio Maravall

Américo Castro en el artículo *Las complicaciones del arte barroco*, publicado en Tierra Firme en 1935, se preguntará: «¿Hay acaso un pensar delimitadamente barroco, una filosofía barroca? ¿No renuncia lo barroco a sus modos de ser cuando interviene la razón, que es secuencia y es límite?». El barroquismo es asociado por Castro a la plasticidad y la irregularidad, así como considera que Francia se convierte en «el país menos barroco de Europa». El fin del barroco lo ejerce «el imperio de la razón segura, insensible ya a las voces de las sirenas».

Américo Castro, al final de su vida, discrepaba amistosamente de José Antonio Maravall, sobre el uso del término «barroco» como «denominador común» entre las culturas europeas. Es decir, Castro —desde su iberismo metodológico— discrepaba de entrada. Como tantas veces en los desencuentros terminológicos que acaban en discusiones formales, a Américo Castro no le gustaba el término «barroco» para su teoría de la historia. Sólo lo consideraba útil parcialmente para la arquitectura. No obstante, hoy podemos decir que la inversa es cierta: su teoría de la historia de la España —fraguada en la edad conflictiva y el siglo de oro literario— sí que es nos es útil para entender lo que hoy llamamos barroquismo ibérico.

Me aventuro a afirmar que el pesimismo de Américo Castro se hubiese atemperado si en vez de morir en 1972, lo hubiese hecho una década después. Sus discípulos desarrollaron una visión más positiva y optimista de las Españas del pasado, presente y futuro. José Antonio Maravall ha ayudado mucho a interpretar la mentalidad del barroco europeo e ibérico, pero el gran ausente —en su ensayo clásico sobre la cultura del barroco— es América Latina. Maravall, junto a otros miembros de su generación, durante la Transición, tenía la buena intención de normalizar la nueva democracia española al canon europeo para olvidarnos de los *Spain is different*, que tan hartos estaban de oír en Europa y en algunos sectores carcas o revolucionarios en España. Hoy tenemos otro contexto. Singularidades no son excepcionalidades. Todo depende de la comparación histórica entre países y el canon propuesto.

En 1975, Maravall (1975: 51-52) tuvo la deferencia de publicar una carta de 1971, escrita por su admirado Castro, a modo de homenaje póstumo.

Mi querido Maravall: muy agradecido le estoy por haberme enviado ese análisis lexicográfico ‘de estadista’, tan lleno de vida y de espíritu contemporáneo —tal vez estuviera aquel espíritu tan empapado de ‘arbitrariedad’ como de antimaaquielismo— ... Me ha gustado mucho su estudio, y por eso lo he leído, no obstante mis agobios y tristezas. Respeto mucho las ideas de los bien intencionados y muy doctos, lo que es compatible con alguna amistosa discrepancia. No me parece que ‘barroco’ sea un agente o promotor de historia; valdrá para las construcciones arquitectónicas, edificadas en cierto modo en serie; pero lo en verdad activo en la vida y el pensar colectivos fue el estado en que se encontraban dentro de sus vidas los propulsores de cada historia particular (son abismales las diferencias, en el siglo XVII, entre Inglaterra, Francia, España, Italia y Alemania; carecen de un común denominador dotado de dimensión historiable). En nada afecta esta observación al subido valor de su artículo, y al interés con que lo ha leído este su amigo que le envía un muy cordial abrazo, Américo Castro.

Monográfico de Imago Crítica

José Daniel Lesmes, en *Serán ceniza, más tendrán sentido, Ethos barroco y anacronismo de las imágenes*, un artículo laberíntico apoyado en los teóricos del (neo) barroco, nos recuerda que «el ethos barroco es histórico en el modo en que considera esas imágenes, esas *pequeñas percepciones* o vislumbres que nos sobrecogen en nuestro interior: pequeños puntos del pathos que nos conmueve y aún pueden desembocar en un ethos esperanzado por su multiplicidad».

Jirí Měšic, en *La evolución mística de Antonio Ferrera: entre el simbolismo barroco, la cosmovisión maya y el flamenco*, analiza la relación de la espiritualidad y el misticismo en el toreo, un simbolismo barroco que incluye los bordados de sus capotes y

trajes. El citado torero buscó inspiración en lo maya, lo mitológico griego y el *duende* flamenco. La tauromaquia no deja de tener una *barroquidad* con conexiones mudéjares, otro eslabón perdido entre lo mudéjar y lo barroco, además del manuelino y el plateresco (González Velasco, 2024). Las continuidades y permeabilidades antropológicas, entre mundos institucionalmente separados, ya tiene precedentes en el románico-mudéjar, el arte mozárabe y el gótico-mudéjar, así como aquellas techumbres mudéjares en tiempos del barroco. La fiesta de los toros fue un espectáculo de masas en las plazas mayores de los tiempos del barroco, que la ilustración no vio con buenos ojos, pero que persistió por interés del pueblo y por su profesionalización.

Silvia Susana Segarra Lagunes nos habla de la *Identidad barroca de México*: «los tres siglos de virreinato no fueron, ni mucho menos, una eterna negación del pasado prehispánico, ni el pensamiento fue homogéneo». Hubo «distintas formas del barroco novohispano» que inspiraron intensamente al estilo neocolonial, hasta el punto de que a veces es difícil de diferenciar lo centenario y lo virreinal. Segarra señala que:

el desarrollo del *estilo neocolonial* como herramienta de construcción de la identidad nacional en el siglo XX no es más que la recuperación, una vez más, de la permanente paradoja entre el mundo mesoamericano como imagen del origen de la cultura actual de México y la inevitable presencia del mundo europeo, español, durante los años del Virreinato. Una paradoja que al mismo tiempo ensalza las culturas prehispánicas pero mantiene marginada a la población de orígenes más antiguos, a la vez que intenta permanentemente mantener las distancias con el mundo hispánico pero no logra, ni logrará, borrar las influencias que dejó durante tres siglos, ignorando, voluntariamente, que la influencia europea, no terminó, ni mucho menos, con la Independencia, ni con los dos siglos pasados en que México ha sido los Estados Unidos Mexicanos.

Gabriel Adolfo Restrepo, un intelectual comprometido en hacer de puente entre Colombia, Brasil y España, en *Del Barroco al Neo-barroco iberoamericano: complejidad creciente*, realiza un trabajo en modo de preguntas y conjeturas, donde sostiene que:

Nuestro destino no es manifiesto, es fantasmal. La incapacidad para llegar a ser lo que quisiéramos ser, no obedece, en definitiva, a enemigos externos, sino a nuestra proclividad a engañarnos, no pudiendo hacer lo que está a nuestra mano hacer, justo por propensión dogmática. Si se libra la anamnesis histórica de tantas engañifas, lucirá exultante nuestro sendero en la continuidad del barroco al neo-barroco y se apuntará por este medio a un más llana utopía, no solo posible, sino también probable y comprobable y, lo mejor, librada de distopías.

Crítica del concepto «antiguo régimen» para Iberia e Iberoamérica

De forma general, una de las contribuciones del neobarroco para entender mejor al mundo ibérico e iberoamericano es asumir la crítica al concepto de «Antiguo Régimen» o «atraso» al periodo de la baja edad media y de la modernidad temprana ibérica, así como se distancia de las tesis del carácter exclusivamente «reaccionario» de la Contrarreforma. Rubem Barboza (2025a: 220) lo aplica al caso de Brasil donde percibe que existió un dinamismo y originalidad —durante los tres primeros siglos—, incompatibles con el significado de esos conceptos: «Se os indígenas e africanos sempre foram objetos de preconceito, historiográficos ou não, algo semelhante ocorre com os portugueses e missionários». Aquí Barboza aplica un razonable relativismo-cultural metodológico —aplicado al colonizador— similar al de Gilberto Freyre (González Velasco, 2022).

Nuevos estudios señalan cómo gran parte de la riqueza generada se quedaba en América, así como existía un nivel de participación institucional social alto, al menos en Brasil. La vida portuguesa-americana en relación con la portuguesa-europea era más «democrática» y más «libre».

Sobre el concepto de «Antiguo Régimen», Barboza (2025a: 222) asume la tesis de Antonio Manuel Hespanha «de que Portugal e Espanha, nos séculos XVI e XVII, não organizaram formas estatais de poder, o tal Leviatã de Hobbes que só começará a aparecer na Ibéria no século XVIII, com Pombal e os Bourbons na Espanha». Aquella popularizada idea de que Portugal es primer Estado-nacional moderno no tiene sentido, aunque su base cultural antropológica coincida en el territorio del reino europeo. Con audacia, Rubem Barboza va un poco más lejos de la tesis de António Manuel Hespanha:

os reis de Espanha e Portugal, ao contrário do que ocorria na França, não foram obrigados a um confronto com instituições medievais e tradicionais para aumentar o seu poder. Se eles não tinham à disposição o jardim encantado de Versailles para corroer o papel da nobreza e das tradições medievais, as coroas ibéricas dispunham de espaços quase infinitos —a América, a África, o Oriente— para assegurar a condição de responsáveis pela estabilidade de seus reinos e de sua morfologia jurisdicionalista. Desse modo, a *imobilidade* interna era garantida pelo rei, pela sua capacidade de drenar do espaço externo os recursos que garantiam esta reprodução inalterada da estrutura social peninsular. Ele era o senhor dos navios, das rotas oceânicas, dos territórios encontrados, das mercadorias, dos homens e do espaço externo, e livre das jurisdições e limitações da tradição corporativa interna. Assim, ao longo dos séculos XVI e XVII e parte do XVIII, as *sociedades* ibéricas entregaram-se progressivamente ao poder absoluto do rei, garantido pelo domínio sobre a vastidão de seus impérios (Barboza, 2025a: 222-223).

Inconscientemente pedazos del naufragio de la modernidad alternativa ibérica se han expresado en movimientos hispano-americanos de crítica a la occidentalidad de la segunda modernidad norte-europea «como a Teologia da Libertação, o Neobarroco e o pensamento pós-colonial hispano-americano, como nos exemplos de Ernesto Laclau, Walter Mignollo e do próprio Cañizares-Esguerra», o del conservador «José Enrique Rodó» y su libro *Ariel*. También en el «papel de elites intelectuais —e das universidades públicas— nos séculos XIX e XX e à riqueza de sua produção em todos os campos» (Barboza, 2025a: 84). Ese naufragio también explica el populismo hispanoamericano de izquierdas. Bajo mi punto de vista, el bolivarianismo actual es claramente un caudillismo quijotesco. Muy hispánico, pero poco útil para el pragmatismo neobarroco que proponemos.

El pasado siempre vuelve o, mejor, nunca se ausentó. Vuelve con la *misión* de infiltrarse inconscientemente en los espacios vacíos del presente. Si se ignora, se maldice y no se doma, se venga. Por ello, el pasado siempre es mejor aceptarlo crítica y humildemente en su integridad y en sus paradojas, como un regalo de todos los antepasados. Hay que estar en alerta permanente para superar de la visión sectaria del pasado, sin perder la perspectiva crítica.

En Brasil, según la tesis de Rubem Barboza Filho, el repudio del pasado necesariamente implica el repudio del pueblo común y mestizo que fue protagonista de una sociedad original, dinámica y barroca en los primeros siglos de (auto)colonización. Esta mutilación de la conciencia histórica creó las bases de una modernización política, económica e historiográfica antipopular. La sinfonía barroca de Barboza Filho pretende superar el dualismo modernidad/tradición, optando por un tercero excluido asociado al barroquismo mestizo. Un Brasil inventado por su pueblo. ¿Existe una España inventada por su pueblo?

Bibliografía

- Barboza Filho, Rubem (2025, [2000]). *Tradição e artifício: iberismo e barroco na formação americana*. Río de Janeiro: Ateliê de Humanidades.
- (2025a). *Uma sinfonia barroca: o Brasil que o povo inventou*. Río de Janeiro: Ateliê de Humanidades
- González Velasco, Pablo (2022). «Gilberto Freyre: método y barroquismo». En: Ángel B. Espina Barrio, Luiz Nilton Corrêa, Antonio Augusto Bonatto (Org.). *Identities, History and Culture Iberoamericanas*. Instituto de Investigación de Castilla y León. CIAI2020.
- (07/09/2023). «El (neo)barroco como paradigma interpretativo iberoamericano». *Ateliê de Humanidades*.

-
- (2024). «Una ‘ibericidad’ entre lo mudéjar y lo barroco: Gilberto Freyre, Ángel Ganivet y Américo Castro». En: González, Alcantud José Antonio. *Américo Castro y su tiempo*. Universidad de Granada.
- (5/09/2023). «Las tres propuestas territoriales del movimiento histórico iberista». *El Trapezio*.
- Maravall, José Antonio (1975,[2023]). *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Madrid: Fundación Telefónica.

Lévi-Strauss o el espejo roto y reconstruido de América

Lévi-Strauss or the Broken and Reconstituted Mirror of the Americas

Emmanuel Désveaux

EHESS (París)¹

Resumen

Claude Lévi-Strauss desarrolló su método estructural en relación con las mitologías americanas del Norte y del Sur del continente. Sin embargo, no abordó la parte centroamericana, clave para entender el complejo mítico americano. Emmanuel Désveaux, siguiendo el método estructural, en esta conferencia llevada a cabo en el INAH, de México, el 24 de abril de 2024, aborda esta cuestión, actualizando el pensamiento de Lévi-Strauss.

Palabras clave: Lévi-Strauss, Mesoamérica, mito, estructuralismo.

Abstract

Claude Lévi-Strauss developed his structural method in relation to the American mythologies of the North and South of the continent. However, he did not address the Central American part, key to understand the American mythical complex. Emmanuel Désveaux, following the structural method, in this conference held at INAH, Mexico, in April 24 2024, addresses this issue, updating Lévi-Strauss' thought.

Key words: Lévi-Strauss, Mesoamerica, myth, structuralism.

El INAH me ha conferido un gran honor al invitarme ir a dar una conferencia en homenaje a Claude Lévi-Strauss. Quiero agradecerles efusivamente, así como a la Embajada de Francia en México por hacer posible mi visita.

En primer lugar, sin embargo, permítanme expresar mi ligera sorpresa ante esta iniciativa, no tanto porque me considere totalmente incompetente en la materia: de hecho, he escrito mucho sobre Lévi-Strauss y actualmente estoy trabajando en sus

cuadernos de campo, depositados en la Bibliothèque nationale de France (Désveaux, 2025). No, mi asombro viene más bien de ustedes, si se me permite la expresión. Al fin y al cabo, si Lévi-Strauss es un americanista generalista, interesado tanto por la Amazonia y el Gran Chaco como por América del Norte en su conjunto, parece haber eludido deliberadamente, o más bien evitado, Mesoamérica —el número de veces que se refiere a ella se puede contar con los dedos de una mano—, así como el altiplano andino. Y se explica el porqué. Lo que le interesa es lo que llama mitología espontánea: es más fácil detectar las transformaciones lógicas que unen los relatos de poblaciones vecinas o lejanas, mientras que cuando se trata de sociedades complejas como las mesoamericanas, el investigador se enfrenta a obras reelaboradas por los sacerdotes. Para proteger su posición social, los sacerdotes tendían a hacer su mitología más sofisticada y, por tanto, más esotérica. En estas condiciones, la alteración de la transparencia del corpus de relatos los hace inadecuados para el análisis estructural, por lo que deberían descartarse. Sin duda, este punto merece ser debatido. Y es una excelente razón para invocar la figura de Lévi-Strauss hoy, aquí en la Ciudad de México.

¿Cómo rendir homenaje a Lévi-Strauss, renovador de la antropología y gigante del pensamiento y de la escritura? ¿Evocando su obra a la manera de una entrada de Wikipedia? Recordando con nostalgia su inmensa influencia en los años sesenta y setenta, antes de que fuera arrasada por el deconstruccionismo encarnado por Geertz en Estados Unidos y Marc Augé en Francia, y luego enjuagada por el neoanimismo de Viveiros de Castro y Descola que, aunque se proclaman discípulos de Lévi-Strauss, en realidad tienen poco que ver con él.

Repasemos brevemente el ejercicio. Lévi-Strauss no se formó como antropólogo. Aprendió por sí mismo la disciplina durante su estancia en Brasil entre 1935 y 1939. Y lo hizo bajo la égida del difusionismo, que le parecía entonces el método más riguroso, sobre todo en comparación con el evolucionismo, zarandeado por prejuicios y conjeturas. Su exilio en Nueva York le puso en contacto con la escuela culturalista americana. Allí, alejándose por un tiempo del americanismo, se basó en datos etnográficos de Australia y el sur de Asia para escribir *Les structures élémentaires de la parenté* (1949)². Al «inventar» el intercambio matrimonial, mató dos pájaros de un tiro, como se suele decir. Resolvió el problema del incesto que había planteado Freud, y consolidó el vínculo entre la antropología y la reflexión filosófica, vía Rousseau y, en segundo lugar, Mauss, es decir, vía el *Contrato social* y el *Ensayo sobre el don*. Durante los diez años siguientes, más o menos, en la década de 1950, buscó y leyó mucha etnografía norteamericana. Preparó dos libros, *Le Totémisme aujourd'hui* y *La Pensée sauvage*, que publicó sucesivamente en 1962. El objetivo era demostrar que las sociedades primitivas —entonces aún se hablaba en estos términos— poseían sistemas de conocimiento tan ricos y eficaces (en referencia a la razón práctica querida por Kant) como los nuestros. Finalmente, se embarcó en una aventura que le ocuparía más de diez años: la redacción de *Mythologiques* (e incluso el resto de

su vida si añadimos las tres obras siguientes, *La voie des masques* (1979), *La potière jalouse* (1985) e *Histoire de Lynx* (1991).

Los dos primeros volúmenes, *Le Cru et le cuit* (1964) y *Du miel aux cendres* (1966), trataban de Sudamérica, pero en el tercero el interés se había desplazado a la parte septentrional del continente. *L'origine des manières de table* (1968) se centra en las llanuras y *L'homme nu* (1971) en la costa del Pacífico. Con ello, Lévi-Strauss muestra la profunda unidad de América desde el estrecho de Alaska hasta Tierra de Fuego. Partiendo de la historia del buscador de pájaros contada por los bororo de la Amazonia, recorre prácticamente todas las mitologías del Nuevo Mundo, a excepción de Mesoamérica, como ya hemos mencionado.

Si uno se deja atrapar por ella, *Mythologiques* posee una poderosa calidad poética: una historia tras otra se desarrollan, entrelazándose y respondiendo unas a otras: un chico guapo, objeto de todos los deseos matrimoniales, se convierte en un colimbo (*Gavia*, ave buceador) cuyo magnífico plumaje geométrico evoca las ropas ricamente bordadas de su predecesor; la pareja de un hermano y una hermana comprometidos en un amor ilegítimo se transfigura en el eclipse de sol y luna, mientras que las cenizas con las que la heroína había embadurnado el rostro de su hermano para confundirlo como su amante se convierten en sangre menstrual al metamorfosearse ella misma en la estrella de la noche. Las vísceras del padre irascible, víctima de la venganza de su hijo, que habían sido arrojadas a un estanque, suben a la superficie bajo la forma de una especie de nenúfares enanos, mientras que en otra versión se convierten en la constelación de las Pléyades. Esta última versión, como todas las mitologías americanas, supone un mundo escalonado. A partir de ahora, nosotros somos los de abajo, mirando a las estrellas como las entidades acuáticas ven a los elementos que flotan sobre ellas.

Más allá de su carga poética, la tetralogía lévi-straussiana se apoya en dos fundamentos metodológicos: la inversión de la lógica, por un lado, y la movilización de los grandes códigos de la fenomenología, por otro. Una población cuenta una historia de una manera determinada, mientras que la población vecina o más lejana cuenta la misma historia pero de otra manera: a veces la historia trata de que el héroe es empujado hacia arriba por su rival, a veces hacia lo lejos, o hacia abajo; otras veces, por el contrario, la historia, cuyo argumento sigue siendo similar, se ve afectada por una serie de inversiones de los protagonistas. Un padre se convierte en padrastro, un hijo en hija, un hermano mayor en hermano menor, un cuñado, una abuela lasciva, un enano en gigante, etc. Otro modo de transformación opera en las *Mythologiques*, aunque ha escapado a la atención de la mayoría de sus comentaristas. Se trata de la traducción de un código a otro. Según Lévi-Strauss, los grandes órdenes de la naturaleza, como la astronomía, la zoología y la botánica, se imponen al pensamiento amerindio como marcos de referencia primordiales. En este sentido, pudo reivindicar la fenomenología de Merleau-Ponty. Sin embargo, a diferencia de Merleau-Ponty, su fenomenología es categórica, lo que le sitúa en la tradición

filosófica abierta por Kant. Se refiere a una discontinuidad *a priori* del mundo, dividido en modos distintivos de percepción en la medida en que las estrellas, los animales y las plantas no se observan de la misma manera. La sensibilidad inmediata sugiere que la reproducibilidad de los entes —o la reproducción idéntica de las situaciones— opera de manera diferente en cada uno de los tres órdenes. Los astros tienen ciclos intangibles, los animales se reproducen por el sexo y las plantas, al menos en apariencia, por partenogénesis o esquejes (a lo que puede compararse la siembra de granos de maíz). A partir de entonces, fueron estos diferentes órdenes los que inspiraron los mitos y orquestaron sus transformaciones. Una misma secuencia tomará a veces como referencia principal los astros, a veces el comportamiento animal, a veces plantas con características notables. Las comparaciones entre relatos revelan columnas de analogías que alinean fenómenos pertenecientes a registros de percepción radicalmente distintos. Por eso Lévi-Strauss habla de códigos, porque cada registro de la realidad permite "codificar", es decir, expresar en un léxico que le es propio, una experiencia contenida en la narración del relato. Uno de los motores de la transformación lévi-straussiana equivale a un desplazamiento —o traducción— de un código a otro. Y esto, junto a la oposición, contribuye a la creación de sentido. Donde el héroe hace un desvelamiento, otro mito describirá el ascenso y luego el apogeo de una constelación, o el cambio estacional del color del pelaje de un animal, o el florecimiento de una planta bulbosa, o incluso la aparición de una enfermedad cutánea en los humanos. La lección global de los mitos no reside en una historia determinada, sino en la brecha que la separa de otra, y de otra más. En otras palabras, la sedimentación del conocimiento objetivo sobre el mundo rebasa los límites de cada cultura local para formar parte de un vasto sistema que se extiende por todo el continente. Forma parte, pues, de un inconsciente colectivo propio de todo el Nuevo Mundo. En este sentido, cada grupo se limita a traducir un fragmento del mismo a su propia lengua, de modo que el conjunto se sitúa en un nivel que podría calificarse de infralingüístico. La perspectiva es bastante vertiginosa. Plantea cuestiones esenciales que los americanistas no podemos eludir eternamente. Empezando por ésta: ¿no existe un sistema de lenguas amerindias del mismo orden que el de los mitos, pero cuyos principios de diferenciación aún no hemos comprendido, atrapados como estamos por el modelo que nos ofrece la gramática comparada clásica? El hecho de que la gramática comparada haya demostrado su utilidad para describir la genealogía de las lenguas del Viejo Mundo no significa necesariamente que sea adecuada para analizar las lenguas del Nuevo Mundo. Hay otra cuestión igualmente crucial. Cuando leemos a Lévi-Strauss, podemos tener la impresión, como lo hemos subrayado antes, de que ningún mito tiene un significado estabilizado en sí mismo. Sin embargo, él mismo orquesta su tetralogía como una búsqueda siempre renovada del mito del buscador de pájaros. En pocas palabras, un padre, suegro o hermano mayor obliga a su hijo, yerno o hermano menor a subir a lo alto de un árbol para alcanzar el nido del águila, del que debe arrancar plumas para el ritual. Las variantes

más inmediatas de la historia transforman el nido en lo alto del árbol en una pequeña isla en alta mar, y las plumas en plumón o huevos. En todos los casos, se trata de una misión de la que no se espera que el niño o adolescente regrese, tal es el peligro que entraña. Pero, por supuesto, el niño o adolescente supera la prueba y regresa para matar a su supuesto mentor. Al final de *L'Homme nu*, Lévi-Strauss, que ya había descifrado en *Le Cru et le cuit* el mito como la conquista del fuego por el hombre sobre las potencias celestes, amplía su interpretación: le da un sentido a la vez más general y más abstracto. Así, el buscador de pájaros y sus innumerables avatares por toda América significarían:

Las oposiciones más pesadas que le es dado al hombre concebir, entre el cielo y la tierra en el orden físico, entre el hombre y la mujer en el orden natural, entre aliados por el matrimonio en el orden de la sociedad (*L'Homme nu*, p. 558).

Sin embargo, en nuestra opinión, Lévi-Strauss no ve todo el significado del buscador de pájaros y, sobre todo, reduce erróneamente todas las mitologías americanas a este único mito, bajo la bandera del binarismo. Sin duda lo hace en parte por la belleza del gesto: ofrecer una sola clave de interpretación es siempre más elegante que varias. Sin embargo, en otras circunstancias, Lévi-Strauss pudo movilizar el modelo más rico del cuadrante, bajo la forma de un grupo de Klein, a saber, la serie :

$$1 - 1$$

$$1/x - 1/x$$

o en la fórmula canónica de los mitos:

$$(F1(x):F2(y):: F1(y):F2(x-1))$$

Se trata de una doble torsión en la que el cuarto término del cuadrante sirve de apertura semántica hacia otro cuadrante³. Dejaremos aquí de lado este segundo tipo de cuadrante por dos razones: en primer lugar, no es seguro que ofrezca ninguna ventaja heurística clara en el tratamiento de los materiales en comparación con el grupo de Klein y, en segundo lugar, su complicidad intrínseca lo hace particularmente inadecuado para una presentación como la nuestra de hoy. Tómese nota.

En mis diversos libros, entre ellos *Quadratura americana* (2001) y *La parole et la substance* (2017), he demostrado que el sistema panamericano de mitos se basa, de hecho, no en uno, sino en cuatro mitemas⁴. Todas las mitologías locales contienen estos cuatro mitemas de una forma u otra. Del mismo modo, podemos demostrar que todos los mitos secundarios están vinculados, por una transformación simple o derivada, a uno de estos cuatro mitemas, que calificamos en consecuencia de fundamentales. Además del buscador de pájaros, este cuadrante incluye la pareja incestuo-

sa de un hermano y una hermana transformados en el Sol y la Luna —que el propio Lévi-Strauss denomina vulgata americana, para subrayar su amplia difusión en todo el continente—, la Cabeza rodante y el Desfile de animales.

Buscador de aves

Incesto Sol y Luna

Desfile de animales

Cabeza rodante

Una asignación semántica relativamente estable de los tres mitos que acabamos de presentar es la siguiente. La pareja de Dioscuros se refiere a la diferencia entre los sexos y a la necesidad de dominarla, para evitar el incesto; la Cabeza rodante encarna la energía vital que acaba por agotarse y equivale, por tanto, a la muerte. Las historias de estas cabezas rodantes, dispuestas a devorarlo todo a su paso, empezando por sus propios hijos, acaban siempre con su inmovilización. El Desfile de animales se expresa de muchas maneras. Una de las más comunes es la de un héroe en apuros que pide ayuda al primer animal que pasa por su lado. El animal responde que no puede hacer nada, pero que le ayudará su hermanito que viene detrás, que se da la vuelta y da la misma respuesta al héroe. De este modo, toda la fauna local pasa por delante del héroe hasta que, finalmente, el más pequeño de la especie, un ratón por ejemplo, interviene en su favor. El mito hace referencia a la diversidad de las especies animales, la realidad fenomenológica en la que se basa el totemismo. Y aquí hay que profundizar en otra lección de Lévi-Strauss, la del *Totemismo* (*Le totémisme aujourd'hui*, 1962), en su versión americanizada, por así decirlo. Resulta que la diversidad de las especies como entidades vivas distintas depende sobre todo de su apariencia. Básicamente, en una economía de depredación —que es lo que son todas las economías amerindias, y en este punto estamos de acuerdo con Viveiros de Castro (2009)— la vocación de la caza es convertirse en alimento, transformarse en carne, despojarse de su apariencia externa —la apariencia misma que la distingue de otra— para que al ser comida se funda con el cuerpo del cazador y su familia. En nuestra opinión, el tabú alimentario que tanto han discutido los antropólogos en el pasado consiste en establecer un cierto límite a esta indiferenciación de la carne animal cuando se come. Señala que la transición entre la identificación (y la denominación) de las distintas especies animales y su agregación en la ingestión de alimentos es muy problemática. Advierte de esta transición crucial de la apariencia a la sustancia.

Resumamos: La vulgata americana, la pareja formada por el Sol y la Luna, habla de la conjunción de los sexos, la Cabeza rodante de la producción de la muerte, el desfile de animales tanto de la diversidad zoológica como del comensalismo cotidiano (quién come con quién la misma carne animal o se niega a hacerlo). Volvamos brevemente al buscador de aves. ¿No sería su significado algo muy distinto del de la oposición entre el cielo y la tierra, los principios masculino y femenino, y las afinidades, como decía Lévi-Strauss? Por nuestra parte, lo vemos más bien como

una escenificación del orden de nacimiento. El árbol que alcanza el cielo es una escalera. Un niño lo sube. A pesar del deseo de su hermano mayor (padre, padrastro o hermano mayor) de hacerlo desaparecer a toda costa, el derecho a la existencia del último nacido acaba por imponerse. Más que de la sucesión de generaciones, se trata del orden de los nacimientos, entendido como un orden intangible. El cuadrante de los mitos amerindios fundamentales adquiere ahora un significado especial, ya que expresa el destino de todos y cada uno de nosotros: nacer, aparearse, negociar con la muerte, ya sea matando o muriendo, y alimentarse día tras día. A este cuadrante se superpone una cuadrícula sociológica. En *Quadratura americana* (p. 328), introduce la noción de *socièmes* elementales: el clan o grupo de nacimiento, los contornos de la endogamia legítima, la hermandad guerrera o chamánica y, para cerrar el cuadrante, el grupo de comensales, que por comodidad asimilaremos, quizá provisionalmente, a la unidad doméstica.

A modo de conclusión, quisiera sugerir un camino a seguir para que las civilizaciones mexicanas, vistas a la luz del americanismo, no se hundan en el solipsismo y permanezcan, por el contrario, vinculadas al resto del continente. Y, como se habrán dado cuenta, este camino pasa por las *Mythologiques*. No cabe duda de que los relatos míticos mesoamericanos parecen a primera vista singularmente confusos, como deploraría Lévi-Strauss. Desde entonces, sin embargo, se han realizado trabajos —pienso en particular en Michel Graulich (Graulich, 2000)— que les han devuelto parte de su coherencia. Pero volvamos en cambio al sistema ritual que, paradójicamente, a pesar de su propia complejidad, revela quizás aún más claramente lo que Mesoamérica debe a su sustrato panamericano. Además, seguimos una vez más los pasos de Lévi-Strauss, que veía en el ritual la primera prolongación del pensamiento mítico. En la grandiosa arquitectura del sacrificio mexicano, podemos identificar fácilmente los cuatro pilares fundamentales de la mitología americana que esbozamos anteriormente. En primer lugar, la pirámide escalonada evoca al buscador de aves, tanto más cuanto que las entidades duales a las que sirve para honrar son el águila, objeto habitual de su lujuria en América del Norte, y el jaguar, precioso auxiliar de su retorno entre los humanos en América del Sur. En segundo lugar, el sacrificio se hace principalmente en beneficio del sol, pero sabemos que el sol es doble, diurno y nocturno, y por lo tanto es también la luna. En tercer lugar, la decapitación de las víctimas, que luego son arrojadas al fondo de la pirámide, es una referencia a la Cabeza rodante y, por último, la antropofagia que sigue al sacrificio nos enfrenta a la cuestión del totemismo. Pero antes, debemos establecer algo obvio sobre los mexicas. Lo que nos llama la atención no es tanto que movilizan los cuatro grandes mitos, sino que los neutralizan al mismo tiempo. Veámoslo más de cerca. El ascenso a la pirámide de los cautivos destinados a ser sacrificados en ella no altera el orden de preeminencia de los sacerdotes sobre el resto de la población. En el resto de América, los cautivos seguían siendo considerados individuos potencialmente adoptables y, por tanto, cadetes. Y es precisamente el tema del buscador de aves *el*

que expresa en última instancia la supremacía de los cadetes sobre los ancianos. Pero en este caso, no hay tal victoria. Como acabamos de ver, el Sol y la Luna se funden aquí, mientras que la vulgata americana, por el contrario, prescribe su separación. Tras la decapitación, los cráneos de las víctimas se colocan en una lúgubre custodia llamada *tzompantli*. La cabeza debe fijarse lo más rápidamente posible. No debe permanecer inmóvil por sí sola, perdiendo poco a poco su propia energía. En cierto modo, hay que tomar la iniciativa ensartándola de arriba abajo y exhibiéndola como tal. En cuanto a la antropofagia, ¿cómo no ver en ella la negación del principio totémico? Pues este principio tiende, como vimos antes, a hacer un esfuerzo ontológico para no considerar todas las carnes como alimentos equivalentes. Sin embargo, el antropófago se libera de toda precaución a este respecto, ya que la carne humana, la más digna de consideración en la materia, le parece tan comestible como cualquier otra.

Mesoamérica se encuentra en el epicentro de América, en su misma encrucijada, sobre todo porque no se puede descartar un tráfico marítimo multidireccional que una Yucatán con Cuba, por un lado, y Cuba con Florida, por otro, más allá de la ruta lingüísticamente bien documentada de las Guayanas a las Antillas Mayores. El hecho de que Mesoamérica encierre los fundamentos del pensamiento amerindio no debería ser una gran sorpresa. Sin embargo, el hecho de que lo haga tanto a través de la neutralización como del exceso (ya que hay innegablemente algo excesivo en la economía general del sacrificio mesoamericano) plantea nuevas preguntas. ¿Debemos confiar únicamente en una explicación difusionista basada en la geografía? Puesto que Mesoamérica forma un puente entre las dos partes del Nuevo Mundo, las dos grandes placas tectónicas de la mitología panamericana, la que rige América del Sur y la que abarca América del Norte, se encontrarían allí. Este encuentro no sería necesariamente armonioso; al contrario, desestabilizaría el sistema global de los mitos, tanto desde el punto de vista del contenido, sinónimo de una neutralización del sentido, como desde el punto de vista de la forma, sinónimo de una amplificación casi frenética, por no decir patológica, del gesto ritual. Podemos profundizar el análisis trasladándolo a un nivel más profundo, digamos más estructural, y preguntarnos si, en última instancia, no es más bien la disolución del significado inicial de los mitos fundamentales de América, que aquí están como replegados sobre sí mismos, lo que ha creado las condiciones para su extraordinaria amplificación ritual.

Bibliografía

- Désveaux, Emmanuel. *Quadratura Americana. Essais d'anthropologie lévi-straussienne*, Ginebra, Georg, 2001.
- *La Parole et la Substance. Anthropologie comparée de l'Amérique et de l'Europe*, París, Les Indes savantes, 2017.

-
- Désveaux, Emmanuel (ed.), *Aux sources de Tristes Tropiques. Les carnets de Claude et Dina Lévi-Strauss (1935-1939)*, París, Editions de l'EHESS, 2025.
- Graulich, Michel. *Mythes et rituels du Mexique ancien préhispanique*, Bruselas, Académie Royale de Belgique, 2000.
- Lévi-Strauss, Claude. *Les Structures élémentaires de la parenté*, París, PUF, 1947 (nueva edición con prólogo de E. Désveaux, París Editions de l'EHESS, 2017).
- *Anthropologie structurale*, París, Plon, 1958.
- *Le Totémisme aujourd'hui*, París, PUF, 1962.
- *La Pensée sauvage*, París, Plon, 1962.
- *Mythologiques 1. Le Cru et le Cuit*, París, Plon, 1964.
- *Mythologiques 2. Du miel aux cendres*, París, Plon, 1966.
- *Mythologiques 3. L'Origine des manières de table*, París, Plon, 1968
- *Mythologiques 4. L'Homme nu*, París, Plon, 1971
- *La voie des masques*, París Plon, 1979.
- *La Potière jalouse*, París, Plon, 1985.
- *Histoire de Lynx*, París, Plon, 1991.
- Viveiros de Castro, Eduardo. *Métaphysiques cannibales*, París, PUF, 2009.

NOTAS

1. Conferencia pronunciada en el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), Ciudad de México, 24 de abril de 2024. Traducción revisada por Frédéric Saumade (Aix-Marseille Université – Ideas CNRS).
2. Nueva edición con prólogo de E. Désveaux, París, Editions de l'EHESS, 2017.
3. La primera aparición de la fórmula canónica de los mitos en la obra de Lévi-Strauss es en *Anthropologie structurale* (1958), p. 252. La fórmula reaparece en *La Potière jalouse* (1985).
4. El mitema (mythème) es un neologismo creado por Lévi-Strauss, bajo la influencia de la lingüística (morfemas, fonemas, lexemas etc.) para designar en un corpus mitológico un motivo genérico que define de manera recurrente un tópico relacional entre un personaje, humano o no humano, o un objeto, y un evento o una situación (nota del traductor).

Nuevas observaciones sobre la derecha y a la izquierda a partir de algunos ejemplos europeos, esencialmente en la Edad Media¹

New observations on the right and the left based on some European examples, mainly in the Middle Ages

Jean-René Trochet

Universidad de la Sorbonne, París

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7525-6148>

Resumen

El autor retoma el famoso artículo de Robert Hertz publicado en 1909, y trata de demostrar, a partir sobre todo del ejemplo del francés y del castellano, que la oposición derecha-izquierda toma su sentido verdadero en estas lenguas a la luz de la historia de las palabras. Esta señala especialmente que el lado izquierdo no ha sido considerado siempre como negativo, que ciertas palabras nombrando la izquierda han tenido una longevidad muy superior a la de las palabras nombrando la derecha, y que detrás de la aparición de palabras nuevas, o las evoluciones semánticas de palabras antiguas se esconden a veces tensiones relacionadas especialmente con la dialéctica culto/popular.

Palabras clave: Izquierda, derecha, Robert Hertz, historia de la antropología, semántica.

Abstract

The author returns to the famous article by Robert Hertz published in 1909, and strives to show, especially from the example of French and Castilian in the Middle Ages, that the right-left opposition takes on its full meaning in these languages only in the light of the history of words. This history shows in particular that the left side has not always been considered negative, that certain words designating the left have had a much greater longevity than words designating the right, and that behind the appearance of new words or the evolution of old words lie tensions relating in particular to the learned/popular dialectic.

Keywords: Left, right, Robert Hertz, history of anthropology, semantics.

En etnología, los investigadores interesados en la polaridad derecha/izquierda suelen consultar el artículo fundacional de Robert Hertz: «La preeminencia de la mano derecha : estudio sobre la polaridad religiosa»². Esforzándose por definir las diversas facetas de esta polaridad en las creencias de las sociedades humanas sin ignorar los desarrollos de la neurociencia de su tiempo, el autor parte del lenguaje para situar su tema³:

Hay entre las palabras que, en las lenguas indoeuropeas, denotan los dos lados un marcado contraste. Mientras que para «derecha» existe un único término, que se extiende sobre un área extremadamente amplia y presenta una gran estabilidad, la idea de «izquierda» se expresa mediante varias denominaciones distintas, de extensión mediocre, que parecerían destinadas a desaparecer constantemente en la cara de nuevos términos; algunas de estas palabras son eufemismos obvios, otras tienen un origen muy oscuro⁴.

Hertz conecta entonces esta observación con el problema del significado respectivo de las palabras «derecha» e «izquierda»:

La misma observación aparece si consideramos el significado de las palabras «derecha» e «izquierda». El primero sirve para expresar ideas de fuerza física y «destreza» —de «rectitud» intelectual y sentido común— de «rectitud» e integridad moral —de felicidad y belleza— de normas legales ; mientras que la palabra «izquierda» evoca ideas más contrarias⁵.

A partir de ahí, el autor pasa al tema que constituye el cuerpo de su artículo : un estudio sobre el papel de la polaridad derecha-izquierda en la vida religiosa en general. La exploración del lenguaje constituye, por tanto, el elemento básico que le permite abrir la polaridad derecha/izquierda del ámbito físico al religioso.

Relaciones binarias y categorías de significado

El enfoque de Hertz ha sido criticado. Serge Tcherkézoff subrayó en particular el papel del contexto intelectual de su tiempo en la clasificación dualista propuesta por el autor, y cuestionó su pretensión universalista. Señaló que «Hertz nos invitó a estudiar una relación compleja entre un modelo general planteado por la escuela sociológica —la oposición sagrado/profano— y las realizaciones simbólicas particulares que se presentan en forma dualista»⁶:

Así, desde principios de siglo con Hertz hasta ahora, el análisis de las clasificaciones dualistas ha buscado, detrás de la variedad empírica, una coherencia basada

en la unidad y no contradicción de la relación significante-significado. Pero la coherencia del «pensamiento salvaje» no requiere, para ser reconocida, pasar por el molde muy particular de nuestros modelos lógicos [...]. Para una sociedad no moderna, clasificar significa ordenar el mundo según una jerarquía de valores, y no ordenar los términos según un orden dictado por la naturaleza de cada término⁷.

Además, el mismo Hertz conocía un ejemplo del límite de su análisis, que decidió pasar por alto: el de los indios zuñi de Nuevo México, estudiados por Cushing a finales del siglo XIX. Para los zuñi, la mano derecha era la de la lanza y del carácter atrevido y valeroso del guerrero, mientras la mano izquierda, la del escudo y del corazón, se consideraba como la de la sabiduría y del equilibrio⁸. Este ejemplo da crédito a la postura propuesta por Serge Tchekézoff, de asociar «un análisis por niveles» a lo que llama el «método binario»⁹, para el estudio del binomio derecha/izquierda en las sociedades «no modernas». Mantendremos esta inflexión porque la mayoría de nuestros ejemplos proceden del periodo de formación de varias lenguas latinas en la Edad Media, especialmente el francés y el castellano, periodo durante el cual las nociones de derecha e izquierda se vieron afectadas por importantes transformaciones lexicales. Pero antes de continuar, necesitamos definir mejor el campo semántico cubierto por las nociones de derecha e izquierda.

Aparte de los numerosos aspectos estrictamente simbólicos vinculados a la polaridad derecha/izquierda, y que muestran la superioridad generalmente aceptada de la derecha (juramento, apretón de manos, organización doméstica, lugar de los invitados o representantes políticos frente al maestro de ceremonias o al soberano, el tablero político etc.), Hertz moviliza implícitamente cuatro categorías principales de relaciones binarias derecha/izquierda, más o menos retomadas por la mayoría de las investigaciones posteriores. La primera reúne aspectos ligados a la orientación y lateralidad, que pueden evidentemente estar separados en la realidad ; la segunda, que puede calificarse de etológica, designa habilidades (destreza/ torpeza), situándose la oposición diestro/zurdo en el eje de ambas. Por lo tanto, estas categorías son concretas, revelan principalmente situaciones y habilidades manuales y psicológicas, y tienen una dimensión o realización espacial fuerte o bastante fuerte. También agotan, en general, los aspectos de la oposición derecha/izquierda para el sentido común occidental contemporáneo. La tercera categoría se relaciona con la ética o moral (rectitud/sinuosidad, honestidad/deshonestidad), y la cuarta cubre lo que podemos llamar el dominio mágico-religioso (bien/mal, favorable/desfavorable, benéfico/maléfico etc.)¹⁰. Reflejando principalmente estados, comportamientos y cualidades, estas categorías son esencialmente metafóricas y tienen una dimensión temporal más fuerte que las anteriores. También, por lo menos en Occidente, están más distantes o incluso aislados de la percepción contemporánea común de la dualidad derecha/izquierda.

Además de las críticas dirigidas por Serge Tcherkézoff al enfoque de Hertz, agreguemos que este último, al igual que las investigaciones etnológicas posteriores, se centró sobre todo en las categorías metafóricas de oposición. Estas proporcionaron los componentes principales del «método binario» permitiendo en particular integrar la relación sagrado/profano y la pareja bien/mal¹¹, incluso la oposición derecha/izquierda en política¹². Volveremos aquí, por el contrario, a las categorías concretas de la oposición derecha/izquierda, a través de un aspecto con el que Hertz inició su artículo antes de alejarse de él: la historia de las palabras, en un marco espacial y temporal específico¹³. De hecho, esto puede contribuir a mostrar los límites del «método binario», en particular cuestionando el carácter sistemáticamente negativo atribuido a la izquierda, como la mayor longevidad de las palabras que designan a la derecha respecto a las que nombran a la izquierda, e indicando cómo las categorías concretas de la oposición derecha/izquierda pueden articularse o no con las categorías metafóricas.

Izquierda y derecha: visiones latinas y celtas

Trabajos recientes en lingüística europea confirman la apertura del campo semántico derecha/izquierda previsto por Hertz. Guillaume Jacques señala así que «en indoeuropeo, el nombre 'derecho/a' es relativamente estable», y que «podemos reconstruir una raíz **dek̑s-* 'ser hábil' (LIV p.112), atestiguada en forma verbal sólo por el Sánscrito **déks-e-toi* > *dákṣate*, pero presente en la mayoría de las ramas de la familia en forma de adjetivos y sustantivos derivados»¹⁴. En cuanto a la palabra izquierdo/a, el investigador indica que «el origen más común es un significado negativo, en particular 'retorcido', 'curvado', 'inhábil' o incluso simplemente 'malo', que encontramos en particular en el idioma celta **klēyo-* 'izquierda' (antiguo irlandés *clé*, bretón *kleiz*, que deriva [...] de la raíz **klej-* 'estar inclinado'). Guillaume Jacques concluye de manera más amplia que «el significado negativo del lado izquierdo no es específicamente indoeuropeo, ni siquiera restringido a las lenguas del continente euroasiático»¹⁵.

Sin embargo, dos ejemplos de la Antigüedad occidental nos permiten matizar esta observación. En la antigua Roma, el adjetivo *dexter*¹⁶ se menciona bastante temprano en la categoría orientación/lateralidad y en la categoría mágico/religioso, al igual que el adjetivo *sinister* para la izquierda, pero no aparece antes del período imperial en la categoría etológica (hábil, diestro)¹⁷. Para denominar el lado izquierdo, el latín también utilizó los adjetivos *laevus* y *scaevus*, que parecen haber sido menos utilizados y no dieron lugar a derivados en las lenguas romances. El vínculo entre orientación y ritual mágico/religioso se daba principalmente a través de presagios, pero el lado derecho no siempre estaba asociado con el «lado bueno». Si se interpretaba el presagio según el rito griego, es decir, la cara vuelta hacia el Norte con el

Este a la derecha, el lado izquierdo se consideraba siniestro, desfavorable. Pero si el presagio se realizaba según el rito etrusco-romano, es decir con la cara vuelta hacia el Sur y el Este hacia la izquierda, este lado se volvía favorable¹⁸. El agrónomo Varrón decía que en Roma todo dependía de la orientación de quien observaba los signos de auspicios desde el santuario:

Cuando desde la morada de los dioses (*a deorum sede*) miramos hacia el sur, a la izquierda están las partes del mundo del este, a la derecha las del oeste ; creo que esto explica por qué los auspicios de izquierda se consideran mejores que los de derecha. Sennius Capito y Cincius son de la misma opinión¹⁹.

Pero también se podían tomar augurios mirando hacia Oriente, y en este caso los pájaros auspiciosos aparecían a la derecha, «dando el asentimiento de los dioses»²⁰. Por lo tanto, estos datos sugieren una situación más compleja de lo que Hertz había imaginado para la izquierda en general : junto con el carácter no siempre desfavorable de este lado, la lateralidad conservó en Roma una cierta autonomía en relación con la orientación, que condicionó aún más las creencias y acciones mágico-religiosas. Esta podría haber sido la razón de la pluralidad de nombres de izquierda en determinadas culturas.

De hecho, se pueden encontrar configuraciones similares entre ciertos pueblos celtas. Según los especialistas, los Galos miraban al sol naciente y por tanto tenían el sur a la derecha, *dexiwos*, palabra de la misma raíz que *dexter*, y el norte, *touto/towtos*, a la izquierda²¹. Estas designaciones parecen haber tenido un componente mágico/religioso porque los Galos tenían otra palabra, *laiwo*, para designar a la izquierda²². Al igual que *laevus* y otras palabras cercanas de la familia indoeuropea («left» en inglés, «links» en alemán, etc.), *laiwo* designaba sin duda la lateralidad de forma más exclusiva y, por tanto, podía compensar el carácter poco adaptado de *touto/towtos* a las necesidades del día a día. Una distinción del mismo orden, pero más asertiva, persistió hasta tiempos recientes en bretón. En esta lengua, el lado izquierdo o norte se llama hoy *kleiz*²³, pero también existen las palabras *sou*, *asou* para designar la izquierda. Léon Fleuriot precisó que «si bien *sou* siempre significa izquierda en el lenguaje de los carreteros, *asou* pasó a significar “favorable, auspicioso, honorable”»²⁴. Por lo tanto, si la palabra *sou* ilustra la necesidad de una palabra específica para usos cotidianos, la palabra *kleiz* muestra la relación entre la izquierda y la orientación en conexión con una creencia mágico/religiosa —como el Galo *touto/towtos*—, mientras que la palabra *asou* señala el lado positivo de la izquierda, siempre asociado a una creencia mágico/religiosa en relación a la lateralidad, pero no a la orientación. Para la derecha, el bretón tiene la palabra *dehou*, también de la misma raíz que *dexter*, que sólo designa la orientación y la lateralidad, mientras la palabra *eeun* (correcto, recto) también tiene un significado ético y moral (justo, leal)²⁵.

Estos ejemplos bretones indican una situación más variada y contrastante que la prevista por Hertz, y no sólo por el aspecto positivo asociado a las categorías metafóricas de la izquierda. Por un lado, las palabras *dehou* y *eeun* cubren nociones englobadas bajo la única palabra latina *dexter*, y por otro, las palabras *kleiz*, *sou* y *asou* muestran las complejas relaciones que existen entre las categorías concretas y las categorías metafóricas de la izquierda, sin que necesariamente implique una relación de oposición binaria con categorías correspondientes de derecha. Desde otro punto de vista, aunque este aspecto merezca ser explorado con mayor profundidad, la persistencia de elementos mágico-religiosos en las palabras de la izquierda podría haber estado ligada al carácter todavía parcialmente indígena de la cultura campesina en la Baja Bretaña hasta el siglo XIX. Este no es el caso de los ejemplos siguientes, cuya mayoría proviene de países donde la lengua dominante, desde mediados de la Edad Media, fue controlada y transformada tanto por autoridades oficiales como académicas.

Derecha e izquierda en francés y castellano: una inflexión medieval

El francés y el castellano heredaron del latín parte de su léxico relativo a derecha e izquierda, que también fue transmitido por la cultura erudita de la Edad Media. Sabemos así que la oposición derecha-izquierda fue «uno de los lugares comunes más notables del pensamiento medieval occidental»²⁶, y que «la lateralización simbólica vigente en todo el Occidente medieval»²⁷ fue en gran medida favorable a la derecha. Tanto en los textos como en la iconografía, «el adjetivo latino *dexter* tenía el doble significado de «derecho» y «favorable», frente a siniestro que significa no sólo «de izquierda», sino también «desafortunado», «contrario», «hostil», «perverso», «torcido» (de ahí el término francés «sinistre»)²⁸, es decir todo el registro semántico previsto por Hertz. Sin embargo, a partir de los siglos XII y XIII, los cambios de significado y la introducción de nuevas palabras, principalmente en las categorías orientación/lateralidad y etológica, reconfiguraron en parte los términos de la oposición derecha/izquierda.

En francés, estos cambios fueron mencionados indirectamente por Emile Littré en el siglo XIX, cuando este autor casi se escandalizó por la virtual desaparición del derivado *destre* del adjetivo latino *dexter*, en favor del adjetivo «droit/e» (derecho/a) :

El significado de esta palabra en el sentido de opuesto a la izquierda no parece remontarse más allá del siglo XVI ; hasta entonces, lo opuesto a la izquierda se había llamado *destre*, del latín *dexter* [...]. Pero de repente cae en desuso ; para sustituir esta palabra esencial, se buscará el adjetivo recto («droit»), que significa directo, sin curvatura, sin rodeos. *Ciertamente hizo falta mucha imaginación para encontrar el lado opuesto al lado izquierdo* (NDA) ; sin embargo, era mucho mejor

preservar la palabra *destre* que crear una anfibología en la palabra *droit*, dándole dos significados que sólo se derivan uno del otro a través de una brutalidad de uso ¿ *No es de hecho una brutalidad imperdonable matar ciegamente palabras excelentes y darles sustitutos muy mediocres* ?²⁹

Por lo tanto, en la lengua escrita de la Edad Media, el adjetivo *destre* sólo había conservado de su etimología *dexter* el significado de orientación/lateralidad, antes de que éste fuera captado en los siglos xv y xvi por el adjetivo «droit» derivado del adjetivo latino *directus*. Pero cuando Littré dice que «seguramente fue necesaria mucha imaginación para encontrar el lado opuesto al lado izquierdo», parece olvidar que el adjetivo «droit» incluye una parte de lateralidad (sin curvatura, sin desvíos) que podría facilitar un acercamiento con *destre*³⁰. Además, el adjetivo «gauche» (izquierdo/a), que Littré presenta implícitamente como lo contrario de *destre* antes de la llegada del adjetivo «droit» en su sentido actual, difícilmente ha tenido una historia más larga en francés que este último, como señala el propio autor unas cuantas páginas más adelante :

La lengua antigua sólo conoce *senestre*, en latín *sinister*. Luego, en el siglo xv, apareció una palabra (*gauche*) que significa que no es recto, que es torcido. En el siglo xv, *senestre* empezó a caer en desuso, siendo sustituido por *gauche* ¿ Por qué? Quizás porque el sentimiento de uso que atribuye una inferioridad a la mano de ese lado, *senestre*, no era entonces satisfactorio. Había resultado satisfactorio en la latinidad ; porque *sinister* también tiene un significado peyorativo que hemos conservado en el término moderno *sinistre* (siniestro, NDA). *En este estado, el uso se desplazó hacia la izquierda (gauche), lo que cumple la doble condición de significado opuesto al lado derecho y opuesto a destreza*³¹.

Littré se muestra menos indignado por la llegada de la palabra «gauche» para reemplazar uno de los significados del derivado de *sinister*, que por la sustitución de *destre* por un derivado del adjetivo *directus*, para nombrar «el lado opuesto a la izquierda». Sin embargo, la historia de la palabra «gauche» también podría haber desafiado al erudito lexicógrafo. Durante la primera mitad del siglo xiii apareció el adjetivo *guauche* con el significado de «mal hecho, torcido», es decir entrando más bien en la categoría etológica³². Sin embargo, su uso original en textos escritos en lengua de oïl sugiere un uso que sin duda fue bastante anterior, al menos en los dialectos del norte de Francia. De hecho, *guauche* proviene del verbo *guen chir* —que significa «dar rodeos»—, como se atestigua ya en el siglo xii³³. En el siglo xvi, el verbo «gauchir» tenía su significado actual («imponer un giro o una desviación a un objeto») mientras que la palabra «gauche», adjetivo y sustantivo, había investido definitivamente la categoría de orientación/lateralidad, en la que no entraba en el siglo xii, al lado de la categoría etológica (torpe)³⁴.

Finalmente, hasta mediados de la Edad Media, el francés escrito sólo utilizaba palabras derivadas de los adjetivos latinos *dexter* y *sinister* para todas las categorías identificadas anteriormente. Pero en los siglos xv y xvi, «droit» había reemplazado a *destre*, y el significado del primero ya se superponía al del segundo en las categorías orientación/lateralidad y etológica («à droite» y «adroit(e)»)³⁵, mientras que la entrada de la palabra «gauche» en la categoría orientación/lateralidad había provocado que el derivado de siniestro, *senestre*, desapareciera en estas dos categorías.

La lengua castellana también heredó los tres adjetivos latinos *dexter*, *directus* y *sinister*, y sus respectivos derivados han experimentado una evolución bastante comparable a la de sus equivalentes franceses : tanto por el cambio de significado del adjetivo derivado de *dexter* al de *directus*, como por la introducción de una nueva palabra para reemplazar parcialmente *sinister*. El adjetivo derecho, de *directus*, aparece ya en 1129³⁶. En esa fecha aún ocupaba el lugar que ocupaba el adjetivo latino en las categorías etológica (recta, sin curva) y ético/moral, pero aún no había entrado en el campo de la orientación/lateralidad³⁷. En 1200, en el *Cantar de Mio Cid*, el derivado de *dexter*, diestro/a, todavía tiene un significado lateral (mano diestra)³⁸, como en el *Cuento muy fermoso de Otas de Roma*, escrito hacia 1300-1325³⁹. Pero en 1300-1305, el *Libro del Caballero Cifar* revela una configuración terminológica paralela a la que Littré denunció para el francés en el siglo xvi: el adjetivo «derecha» sustituyó al adjetivo «diestra» para designar la mano derecha, y encuentra frente a él el adjetivo *esquerdia* que nombra la mano izquierda en lugar de un derivado de *sinister*⁴⁰. Sin embargo, a diferencia del desaparecido adjetivo francés *destre*, diestro ha conservado hasta nuestros días el significado etológico derivado de *dexter* (habilidad), asociado al significado —más débil— de «opuesto a zurdo»⁴¹. En 1585, la novela titulada *La Galatea* evoca tanto un «pie derecho» como el «diestro brazo levantado»⁴². Y en el mismo ámbito etológico, diestro también se encuentra con el adjetivo recto, derivado del adjetivo latino *rectus*. Hoy en día, como lo dice Frédéric Saumade, «en la cultura española de la tauromaquia, el matador se suele llamar el “diestro”, tiene la espada en la mano derecha, y su cuerpo es idealmente erguido, derecho como su espada»⁴³.

El adjetivo izquierdo tiene el mismo significado que el adjetivo «gauche» en francés y apenas va más allá de la categoría de orientación/lateralidad. Las pocas menciones de los siglos xvii y xviii que probablemente lo incluyan en la categoría ético/moral representarían más bien la excepción —pero sin duda retrospectiva— que confirma la regla⁴⁴. Aparece en textos castellanos a partir de 1117 con forma *exquerdo* que pasa a ser «izquierdo» a partir de 1142⁴⁵, y rápidamente sustituye al adjetivo siniestro, todavía utilizado en su sentido de orientación/lateralidad en 1140⁴⁶. Al igual que el adjetivo «sinistre» en francés, siniestro ha permanecido en la categoría ético/moral y en la categoría mágico-religiosa, al menos en su sentido auspicioso⁴⁷. Más precisamente, siniestro abarcaba principalmente dos grupos de significados a finales de la Edad Media : por un lado «manchado, retorcido, mal intencionado» y por el otro «cosa desafortunada, desastrosa o de mala suerte (aziago)»⁴⁸.

Comparado con el francés, una especificidad del castellano es la existencia de una palabra particular en la categoría etológica para designar a una persona zurda. Se sabe que el adjetivo «zurdo», documentado ya en 1375⁴⁹, tiene con menos frecuencia el significado de torpe (a zurdas)⁵⁰, generalmente cubierto por el adjetivo derivado del latín *turpis*. Torpe aún conservaba el significado moral/ético (deshonesto, inmodesto, lascivo) heredado del latín a finales del siglo XVIII, que posteriormente desapareció⁵¹. Por lo tanto, hoy zurdo y torpe se oponen al derivado de *dexter* diestro, mientras que en francés «gaucher» (zurdo) y «maladroit» (torpe) encuentran frente a ellos un derivado de *directus* (respectivamente «droitier» y «adroit»).

A los cambios de significado de los derivados de *dexter*, *directus* y *sinister*, y a la llegada de nuevos términos para designar a la izquierda y al zurdo en ambas lenguas, a mediados o finales de la Edad Media, hay que añadir que estos últimos adjetivos no tienen origen latino. En francés, el diccionario de Bloch y von Wartburg ve en el adjetivo «gauche» un derivado de un verbo franco *wenkjan* (cf. alemán «wanken» = tambalearse, vacilar), pero esta etimología no es aceptada por todos los lingüistas⁵². En castellano, en cambio, los adjetivos izquierdo y zurdo proceden sin duda de la lengua vasca o de una lengua proto-vasca. Por eso, antes de volver a las razones de las transformaciones del vocabulario de derecha e izquierda en francés y castellano en la Edad Media, y sobre el «método binario» de Robert Hertz, un desvío por el itinerario histórico del adjetivo izquierdo nos permitirá comprender mejor las condiciones para el establecimiento de la oposición derecha/izquierda en ambos idiomas.

El sorprendente recorrido histórico de una palabra pre-indoeuropea para designar a la izquierda

Para algunos lingüistas, izquierdo/a y zurdo/a formarían parte del sustrato vasco del proto-castellano, y su introducción en esta lengua se remonta a la Alta Edad Media o incluso a la Tarda Antigüedad⁵³. Pero otros lingüistas piensan que las dos palabras habrían sido transmitidas por los numerosos inmigrantes vascos que participaron en la Reconquista a partir del siglo VIII⁵⁴. Apoyándose en particular en la presencia conjunta de los dos adjetivos en gallego («xurdo» y «esquerdo» en esta lengua) que no tiene sustrato vasco, Joan Corominas adoptó una posición intermedia: pensaba que el adjetivo izquierdo se habría extendido desde una región vasco-hablante durante la época visigoda (siglos V-VIII), y luego a toda la Península Ibérica⁵⁵. Pero como los textos donde encontramos las primeras menciones de izquierdo, a principios del siglo XII, proceden de círculos oficiales, no es seguro que se hubiera utilizado previamente un derivado de *sinister* en el lenguaje cotidiano de Castilla, para la categoría orientación/lateralidad y la categoría etológica de la izquierda.

La duda está aún menos permitida en otras regiones, donde palabras que tienen la misma raíz que izquierdo todavía se utilizan hoy o se utilizaron hasta tiempos recientes. La palabra por izquierda es «ezker(r)» en lengua vasca, pero se encuentra de forma muy similar en catalán («esquerre»), en gascón («querr» o «esquerr») y en lengua de oc («esquer»/«esquerra»)⁵⁶. Estas formas son más arcaicas que las formas con sufijos -do y -da, presentes al menos desde el siglo XII en castellano, gallego y portugués, y por tanto son probablemente anteriores a ellas. La ausencia de sufijación también hace aún más improbable que se haya utilizado un derivado de *sinister* en catalán, gascón y en lengua de oc, para la categoría orientación/lateralidad y la categoría etológica de izquierda, que la palabra zurdo/a esté en estas lenguas un derivado de la palabra que significa izquierda : «esquarrièr» y formas similares en lengua de oc, «esquerrà» en catalán, «esquerrèr», «esquerrèra» en gascón. Finalmente, en las tres lenguas, el adjetivo que designa la categoría de orientación/lateralidad de la derecha deriva también del latín *directus* («detra» en catalán, «dret/dreta» en gascón, «drech» y formas similares en lengua de oc), lo que sugiere el mismo desarrollo como el señalado para el castellano y el gallego, y denunciado por Littré para el francés, en perjuicio de los derivados del adjetivo *dexter*. En otras palabras, los adjetivos y sustantivos que designan las categorías concretas de la izquierda, en catalán, gascón y en lengua de oc, también podrían haber desempeñado un papel en la desaparición de los derivados de *dexter*, pero aquí probablemente al margen de cualquier influencia académica u oficial.

El itinerario de la palabra «ezker(r)» nos dice aún más sobre la historia de las categorías orientación/lateralidad y etológica de la izquierda en Cataluña, en Gascaña y en las tierras de oc en Francia. Sabemos que el euskera o una lengua afín se habló durante muchos siglos en la vasta zona donde hoy encontramos formas cercanas a «ezker(r)» :

Se supone, basándose en una toponimia conocida y en epígrafes de carácter onomástico, que hace 2.500 años se hablaba vasco, protovasco o lengua próxima al vasco actual, hacia el oeste desde el Golfo de Gascaña hacia el este en los Pirineos hasta Alto-Aragón, en Andorra y parte de Cataluña al norte y al sur, al norte en Aquitania desde el océano Atlántico hasta el Garona, al sur por debajo de los límites actuales de Navarra [...]. Al oeste, en lo que respecta a Asturias, la incertidumbre es mayor⁵⁷.

Esta información corrige marginalmente la hipótesis de Joan Corominas, porque significa que una o más palabras cercanas a «ezker(r)» se usaban en regiones de la Península Ibérica donde probablemente el euskera ya no se utilizaba antes de la aparición de las formas sufijadas -do y -da en el siglo XII. Pero otra información permite ampliar aún más el área donde se hablaba el euskera o una lengua vecina en un pasado lejano, revelando un fenómeno único de resiliencia en las lenguas de

Europa occidental. A principios del siglo xx, el investigador del *Atlas Lingüístico de Francia* (ALF)⁵⁸ observó la palabra «esquèr» en una parte del departamento de Cantal⁵⁹. Y unos cuarenta años después, los estudios del *Atlas Lingüístico del Macizo Central* (ALMC)⁶⁰ demostraron que la palabra se extendía sobre una superficie de aproximadamente 100 km² entre Cantal y Aveyron, bastante lejos de la zona donde encontramos hoy la palabra vasca «ezker(r)» y sus equivalentes lengua de oc, gascón y catalán.

Esta excepción lingüística convirtió la palabra «esquèr» en la palabra más antigua todavía en uso de todas las lenguas habladas en Francia desde hace varios milenios, lo que atestigua por sí solo que en un período indeterminado antes de la llegada de las lenguas celtas (siglos VII-VI a.C.), en una parte bastante amplia de la actual Francia se hablaba una lengua pre-indoeuropea emparentada con el vasco. Como en todos los casos citados anteriormente, los investigadores del ALMC no indicaron ningún otro significado para «esquèr» que la orientación y la lateralidad⁶¹, pero señalaron que en la mayoría de los municipios del Cantal investigados la palabra era masculina⁶².

Podemos preguntarnos las razones de la excepcional longevidad y estabilidad de esta palabra, cuyo origen y significado no son unánimes entre los lingüistas⁶³. Pero la persistencia de «esquèr» hasta el siglo xx, en una pequeña zona del Macizo Central francés, podría haber sido resultado de un proceso histórico bastante cercano al que explica la extensión de las formas sufijadas de «ezker(r)», del siglo XII, en Castilla, en gallego y portugués. La diferencia se habría debido en gran medida a formas históricas de control social y territorial. Por un lado, la supervivencia de «esquèr» a través de varios cambios lingüísticos —de una lengua proto-vasca a una lengua celta, latina y luego románica— sería parte de un contexto geohistórico bastante común en las lenguas tradicionales y contemporáneas, cuanto menos cierto es la longevidad excepcional del término: la de la existencia de dialectos minoritarios y la mayoría de las veces territorializados, juzgados sin riesgo subversivo por la autoridad soberana, y por ello tolerados por ella junto con la lengua oficial. Al revés, la entrada de las palabras izquierdo y «esquero» en el léxico escrito del castellano y del portugués supuso el reconocimiento por parte de círculos soberanos de palabras procedentes de la lengua mayoritaria, y en un plazo temporal corto o bastante corto. La integración de la palabra «gauche» en el vocabulario oficial francés siguió un camino bastante similar: presente desde el siglo XIII en los dialectos del norte de Francia, se extendió más al sur por ósmosis antes de entrar en el vocabulario oficial en el siglo xv. Una de las consecuencias fue precisamente la reducción del territorio donde todavía se utilizaba el término «esquèr».

Dicho de otra manera, si podemos contrastar la larga resistencia de «esquèr» en un contexto tradicional con el reconocimiento oficial de izquierdo, «esquero» y zurdo en detrimento de los derivados de *sinister*, ambos casos atestiguan la resistencia de la lengua cotidiana a palabras que no tuvieron suficiente fuerza semántica

para suplantar a los anteriores. De hecho, antes de este reconocimiento oficial, no es seguro que los términos derivados de *sinister* fueran utilizados para las categorías orientación/lateralidad y etológica de la izquierda en proto-castellano y proto-portugués no escritos, a juzgar precisamente por la resiliencia de la palabra «esquèr/ ezker(r)» en el Macizo Central francés, y por la presencia de derivados de este último en el gascón, lengua que no sufrió un proceso de elaboración erudita u oficial en la Edad Media.

Conclusión

La historia de la polaridad derecha/izquierda en francés y en castellano no puede entenderse sin tener en cuenta esta secuencia medieval y su contexto. En primer lugar, ofrece una respuesta al problema de la longevidad respectiva de las palabras que designan la derecha y la izquierda mencionadas por Robert Hertz. Porque si es difícil determinar en qué medida la aparición de nuevas palabras para nombrar la izquierda, en la lengua escrita, podría desempeñar un papel en los cambios de significado de las palabras que designan a la derecha, desde el latín, lo contrario fue imposible. Este dato se suma a la historia de la palabra «esquèr/ ezker(r)» y sus derivados sufijados, lo que pone en duda las premisas de Hertz sobre la mayor estabilidad de las palabras que designan la derecha, y sobre la mayor extensión territorial de estas últimas frente a las que designan la izquierda.

Los pocos ejemplos tomados de la Antigüedad griega y romana y del mundo celta podrían explicar una de las razones de la longevidad de la palabra «esquèr/ ezker(r)» y sus derivados. De hecho, nos recuerdan que el lado izquierdo no siempre tuvo un significado negativo, incluso en la connotación mágico/religiosa de la palabra que lo designaba. Estos ejemplos también mostraron que pudo haber varias palabras para nombrar la izquierda y la derecha, siguiendo las categorías identificables en el artículo de Robert Hertz. Esta situación existió en Baja-Bretaña hasta los siglos XIX-XX, probablemente por causa de su aislamiento cultural. Pero como no fue así con las palabras de origen latino en las que se basó la «lateralización simbólica vigente en todo el Occidente medieval», la desaparición de la mayoría de los significados concretos (orientación/lateralidad y etológico) derivados de *dexter* y *sinister* en francés y en castellano —aquí a excepción del diestro—, y la congruente aparición de nuevas palabras para designar estos significados, reflejaron una necesidad de clarificación surgida de la práctica lingüística cotidiana. Éste, en plena Edad Media, ejerció por tanto un «entrismo» victorioso en la lengua escrita oficial en formación.

Este desarrollo también tendió a sacar los significados restantes de los derivados de *dexter* y *sinister* de la oposición derecha/izquierda en el lenguaje cotidiano. *Sinister* y siniestro conservaron su significado ético/moral y mágico-religioso, al que

se injertaron definiciones más contemporáneas, pero sin entrar en una relación de oposición con otra palabra. Lo mismo sucedió en francés con el adjetivo *destre*, la «excelente palabra» de Littré. Este adjetivo permaneció esencialmente en el vocabulario distinguido de la heráldica y la equitación —en la forma «dextre»—, mientras que la llegada del término noble «dextérité» llegó a partir del siglo XVI para sublimar la palabra corriente «adresse» derivada del adjetivo latino *directus*, pero sin que se formara frente a él un equivalente noble de «maladresse». Por falta de fuentes, es difícil saber si la desaparición de los significados concretos de los derivados de *dexter* y *sinister*, y la de una relación oposicional de estos con otros adjetivos, fue un obstáculo al desarrollo o llevó al debilitamiento de la «lateralización simbólica» fuera de los círculos cultos y elitistas de la sociedad, en los países y regiones citadas.

En otras palabras, esta evolución confirma la relevancia del «análisis por niveles» propuesto por Serge Tcherkézoff, al menos si lo asociamos, para nuestro tema, con el estudio de las categorías de significados deductibles del estudio de Robert Hertz. Pero estas también pueden leerse, hasta cierto punto, desde el ángulo de la dialéctica culto/popular —«un clásico de la investigación en ciencias humanas y sociales»⁶⁴— incluso en un sentido aquí más restringido que el que le dan ciertos investigadores⁶⁵. De hecho, al descuidar las categorías orientación/lateralidad y las categorías etológicas de la oposición derecha/izquierda, directamente asociadas con las necesidades de la vida diaria, el estudio de Robert Hertz no da cuenta correctamente de las resistencias, innovaciones, transformaciones y disociaciones que caracterizaron a la polaridad derecha/izquierda, al menos en ciertas sociedades de Europa occidental en la Edad Media o incluso quizás en épocas más remotas.

Bibliografía

- Andrieux-Reix (1987). Nelly Andrieux-Reix, *Ancien Français. Fiches de vocabulaire*, Paris, PUF.
- Azémar (2003). Guy Azémar, *L'homme asymétrique. Droitiers et gauchers face à face*, Paris, CNRS Editions.
- Bertrand (1997). Pierre-Michel Bertrand, « La Fortune mi-partie : un exemple de la symbolique de la droite et de la gauche au moyen âge », *Cahiers de civilisation médiévale*, 40^e année, n°160, Octubre-diciembre: 373-379.
- Bloch et von Wartburg (1950). Oscar Bloch et Walther von Wartburg, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, 2^e ed., Paris, Presses universitaires de France.
- Brun-Trigaud et alii (2005). Guylaine Brun-Trigaud, Yves Le Berre et Jean Le Dù, *Lectures de l'Atlas linguistique de la France de Gilliéron et Edmont. Du temps dans l'espace*, Paris, Editions du CTHS.
- Corominas (1967). Joan Corominas, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Editorial Gredos.

-
- Coyos (2013). Jean-Baptiste Coyos, « Le basque », dans *Histoire sociale des langues de France* (dir. Georg Kremnitz), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, p. 427-437.
- Cuillandre (1943). Joseph Cuillandre, « La répartition des aires dans la Rosé des vents bretonne et l'ancienne conception du monde habité en longitude », *Annales de Bretagne*, tome 50, numéro 1, p. 118-176.
- Cushing (2022). Frank Hamilton Cushing, *Tenatsali, ou l'ethnologue qui fut transformé en Indien*, éd. par Patrick Perez et Frédéric Saumade, Paris, CNRS Editions.
- Débax (2007). Hélène Débax, « Le serrement des mains. Éléments pour une analyse du rituel des serments féodaux en Languedoc et en Provence (XI^e-XII^e siècles) », *Le Moyen Age*, tome CXIII, 2007/1, p. 9-23.
- de Ferran Petrel (2007). Jacqueline de Ferran Petrel, *Derecho e izquierdo en español e en francés*, Thèse, Universidad Autonoma de Queretaro, Centro Universitario Queretaro (Mexique).
- del Rio Entonado (2012). David Issac del Rio Entonado, «La interdicción sobre la izquierda en español : su reflejo en los diccionarios», *Revista de Lexicografía*, XVIII, p. 159-170.
- Delamarre (2012). Xavier Delamarre, *Noms de lieux celtiques de l'Europe ancienne (-500/+500)*, Arles, Éditions Errance.
- Diccionari General de la Lengua Occitana* (2008-2023). *Diccionari General de la Lengua Occitana*, Academia occitana, en línea.
- Diccionario de la lengua castellana* (1783). *Diccionario de la lengua castellana, compuesto por la Real Academia Española*, segunda edición, Madrid, por D. Joaquín Ibarra.
- Dolatabadi (2020). Hadi Dolatabadi, «Droite et Gauche, des cultures aux religions: regard comparatif sur un portrait du couple Bien-Mal», *The Language and Culture of Nations*, fhalshs-02897441f, consulté le 20/07/2023.
- Ernout et Meillet (2001). Alfred Ernout et Alfred Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris, Klincksieck.
- Fleuriot (1981). Léon Fleuriot, « La main et les doigts dans les langues celtiques », *Lacito-Documents Eurasie*, 6, Paris, SELAF [Fanny de Sivers (dir.), *La main et les doigts dans l'expression linguistique*, II], p.135-140.
- Gilliéron y Edmont (1902-1912). Jules Gilliéron et Edmond Edmont, *Atlas Linguistique de France, avec une Notice et une Table, ainsi qu'un Supplément*, Paris, Champion.
- Haudricourt (1942). André-Georges Haudricourt, «Ce que peuvent nous apprendre les mots voyageurs», *Mélanges d'histoire sociale*, p. 25-30; réédité dans André-Georges Haudricourt (1988), *La technologie science humaine*, Paris, éditions de la MSH, p. 51-56.
- Hertz (1909). Robert Hertz, « La Prééminence de la main droite : étude sur la polarité religieuse », *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, t. 68, p. 553-580.

-
- Humm (2021). Humm Michel, «Les auspices et la nature religieuse du pouvoir des magistrats du peuple», in Michel Humm et Christian Stein (dir.), *Religions et pouvoir dans le monde romain 218 av. J.-C.-250 ap. J.C.*, Paris, Armand Colin, p. 39-60.
- Jacques (2013): 70. Guillaume Jacques, «La racine * $\text{u}\check{\text{e}}\text{h}_2$ - en Sanskrit : $\text{v}\check{\text{a}}\text{m}\text{-}$, $\text{v}\check{\text{a}}\text{r}\text{-}^\circ$, vayati », *Studia Etymologica Cracoviensia*, 2013, vol.18, p. 69-82.
- Jacobi (2014): 25. Jacobi Daniel, « Introduction : Le savant et le populaire Retour sur une opposition arbitraire», *Communication et langages*, n°181, 2014/3, p. 25-31.
- Le Gonidec (1847). Jean-François Le Gonidec, *Dictionnaire Français-Breton*, Saint-Brieuc, L. Prud'Homme.
- Littré (1986). Emile Littré, *Pathologies verbales, ou lésions de certains mots dans le cours de l'usage*, Paris, société des amis de la bibliothèque nationale, p. 28-29.
- Nauton (1952-1961). Pierre Nauton, *Atlas linguistique et du Massif Central*, Paris, CNRS, 4 volumes.
- Needham (1960). Rodney Needham, « The Left Hand of the Mugwe : An Analytical Note on the Structure of Meru Symbolism », *Africa : Journal of the International African Institute*, vol. 30, n° 1, p. 20-33.
- (1973). Rodney Needham (ed.), *Right and Left : Essays on Dual Symbolic Classification*, Chicago, University of Chicago Press.
- Passeron et Grignon (1989). Jean-Claude Passeron et Claude Grignon, *Le savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Seuil.
- Tcherkézoff (2017). Serge Tcherkézoff, *Le roi nyamwezi, la droite et la gauche: Révision comparative des classifications dualistes*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1983. Nouvelle édition [en ligne. (généré le 28 avril 2017). Disponible sur Internet: <<http://books.openedition.org/editionsms/5855>>. ISBN: 9782735119431. DOI: 10.4000/books.editionsms.5855.
- Zytsar (2000). Yuri Vladimir Zytsar, «Notas etimológicas: vasco Esker, español izquierdo», *Fontes linguae vasconum : Studia et documenta*, n° 84, p. 211-238.

NOTAS

1. Por convención, utilizaremos en el texto las comillas para nombrar palabras extranjeras oficiales actuales, y las letras cursivas para nombrar palabras actualmente no usadas o en desuso.
2. [Hertz, 1909]. Entre las obras posteriores, podemos citar en particular [Tcherkézoff, 2017], [Needham,1960] et [Needham, 1973].
3. Así podemos leer en [Azémar, 2003 : 17] : «Los datos actuales de la neurociencia y los estudios comparativos entre varios vertebrados nos muestran que el predominio de los diestros (...) estaba potencialmente inscrito en la organización bilateral del sistema nervioso central, aunque antes del surgimiento de ritos socio-religiosos en el hombre».
4. [Hertz, 1909 : 563].

-
5. [Hertz, 1909 : 564].
 6. [Tcherkézoff, 2017 : ubicación 164].
 7. [Tcherkézoff, 2017 : ubicación 507].
 8. [Cushing, 2022 : 453].
 9. [Tcherkézoff, 2017 : ubicación 110].
 10. La orientación de este artículo no requiere una presentación o revisión en profundidad de la relación magia-religión, a continuación nos ceñiremos a este nombre tradicionalmente aceptado.
 11. Hasta hace poco, el investigador iraní Hadi Dolatabadi volvió a los vínculos entre la pareja derecha/izquierda y la pareja bien/mal en las grandes religiones monoteístas [Dolatabadi, 2020].
 12. [Tcherkézoff, 2017: ubicación 89]. Podemos admitir que el dominio político, por su visibilidad y la importancia que ocupa en numerosas sociedades contemporáneas, puede representar una categoría separada que no será discutida aquí pero que sin embargo cae, en parte, en las dos últimas categorías.
 13. Nuestro artículo está inspirado en el enfoque desarrollado previamente por André-Georges Haudricourt en tecnología cultural [Haudricourt, 1942].
 14. [Jacques, 2013 : 70].
 15. [Jacques, 2013 : 71].
 16. Para no sobrecargar la tipografía del artículo, no hemos puesto la forma femenina de las palabras en cursiva.
 17. [Ernout et Meillet, 2001 : 171].
 18. [Ernout et Meillet, 2001 : 628].
 19. Citado por [Humm, 2021 : 49].
 20. [Humm, 2021 : 41].
 21. [Delamarre, 2012 : 57].
 22. [Delamarre, 2012 :112].
 23. [Cuillandre,1943 : 122, 128].
 24. [Fleuriot, 1981 : 138].
 25. [Le Gonidec, 1847 : 249].
 26. [Bertrand, 1997 : 375].
 27. [Débax, 2007 : 19].
 28. Ibid.
 29. [Littré, 1986 : 28-29].
 30. [de Ferran Petrel, 2007 : 103].
 31. [Littré, 1986 : 45].
 32. [de Ferran Petrel, 2007 : 118].
 33. Guencher se reconoce hoy en el verbo popular *guincher* (bailar).
 34. [de Ferran Petrel, 2007 : 118-119].
 35. [Andrieux-Reix, 1987].
 36. [de Ferran Petrel, 2007 : 97].
 37. [de Ferran Petrel, 2007 : 101].
 38. [de Ferran Petrel, 2007 : 91].
 39. Cité par [de Ferran Petrel, 2007 : 91].

-
40. [de Ferran Petrel, 2007 : 103].
 41. El Diccionario de la Lengua Castellana indica para diestro : «lo que es de la mano derecha. En este sentido, aunque es propio, se usa poco porque comúnmente decimos derecho» [Diccionario de la lengua castellana, 1783 : 375].
 42. Cité par [de Ferran Petrel, 2007 : 92].
 43. Frédéric Saumade, nota personal.
 44. [del Rio Entonado, 2012 : 164].
 45. [Zytsar, 2000 : 232].
 46. [Zytsar, 2000 : 213].
 47. [del Rio Entonado, 2012 : 161].
 48. Ibid.
 49. [Zytsar, 2000 : 223].
 50. [del Rio Entonado, 2012 : 167].
 51. [Diccionario de la lengua castellana, 1783 : 903].
 52. [Bloch et von Wartburg, 1950 : 276].
 53. [Zytsar, 2000 : 226].
 54. [Zytsar, 2000 : 213].
 55. [Corominas, 1967 : 340].
 56. [Zytsar, 2000 : 211].
 57. [Coyos, 2013 : 427].
 58. [Gilliéron y Edmont, 1902-1912].
 59. [Brun-Trigaud et alii, 2005 : 62].
 60. [Nauton, 1952-1961 : cartes 15, 16, 40 à 44, 1257].
 61. Le dérivé occitan d'esquer, esquerrós- osa, a toutefois la signification de « drôle, étrange » [Diccionari General de la Lenga Occitana, 2008-2023 : 118].
 62. Serge Tcherkézoff señaló el carácter excepcional de la asociación de hombres con la izquierda entre los Nyamwezi-Sukuma de Tanzania, a diferencia del resto de Tanganica [Tcherkézoff, 2017, ubicación 656].
 63. Zytsar ve ezker(r) como un híbrido entre la palabra vasca esku, «mano», y la palabra celta kerros, que significa «izquierda» [Zytsar, 2000 : 211]. Pero Delamarre no señala kerros entre las palabras galas nombrando la izquierda.
 64. [Jacobi, 2014 : 25].
 65. [Passeron et Grignon, 1989].

Claudine de France y la antropología fílmica

Claudine de France and the filmic anthropology

Silvia Paggi

Université Côte d'Azur, *LIRCES*, France

ORCID 0009-0007-0482-5287

Resumen

El presente artículo trata de Claudine de France (1937-2023), antropóloga-cineasta, y su importante contribución teórica y metodológica sobre la cinematografía documental y la antropología visual, o fílmica como ella misma prefería llamarla. Son recordados los más relevantes aspectos de su reflexión y el vínculo permanente con las experiencias prácticas de realización fílmica. Claudine de France ha dirigido la formación y el taller de investigación dedicados a la realización de cine etnográfico que creó con Jean Rouch en los años 70 en la universidad de Paris-X Nanterre.

Palabras clave: Cine etnográfico, antropología visual, Claudine de France, Jean Rouch, cine documental, etnografía de las técnicas, análisis praxeológico.

Abstract

This article is about Claudine de France (1937-2023), anthropologist and filmmaker, and her important theoretical and methodological contribution on documentary film and visual anthropology, or filmic as she preferred to qualify it. Are remembered the most relevant aspects of her reflection and the permanent link with practical experiences in film making. Claudine de France has led the training and research laboratory for ethnographic cinema set up with Jean Rouch in the 1970s at the University of Paris-X Nanterre.

Keywords: Ethnographic film, visual anthropology, Claudine de France, Jean Rouch, documentary cinema, ethnography of techniques, praxeological analysis.

Introducción

Quiero recordar aquí la importante contribución de la antropóloga-cineasta Claudine de France (1937-2023) a la reflexión sobre el cine etnográfico y la antropología visual, o fílmica como ella misma prefería llamarla.

Dando aquí una visión general de su enfoque teórico y metodológico espero despertar el interés de quienes aún no la conocen, sobre todo entre los lectores de lengua española, porque he comprobado que solo uno de sus escritos ha sido, hasta hoy, traducido a este idioma.

También espero que los conceptos aquí discutidos puedan constituir una base para jóvenes antropólogos que deseen acercarse a las investigaciones etnográficas con una cámara. Por supuesto, esto no significa solo conocer la técnica de su funcionamiento y los principios de la realización cinematográfica, sino sobre todo saber cómo armonizar el *savoir-faire* cinematográfico con las exigencias de la investigación etnográfica.

Los trabajos de Claudine de France son parte de una investigación fundamental intrínsecamente interdisciplinaria, combinando antropología y cine, competencias científicas y artísticas al mismo tiempo. Pero no se le pide a una película de investigación la calidad de una obra de arte; más bien se espera que sea conforme al enfoque científico de la disciplina. En esta búsqueda de armonía entre los diferentes registros comunicacionales y los objetivos previstos para la investigación se encuentra la problemática de fondo de la disciplina.

Partiendo del vasto y variado campo experiencial acumulado por la cinematografía etnográfica y alimentándose de sus propias experiencias de realización fílmica, el análisis meticuloso y en profundidad de Claudine pone en evidencia aspectos fundamentales, constituyendo una epistemología para una disciplina que más que buscar el vínculo entre el campo del cine y el de la antropología constituye su fusión. Una disciplina a pleno título que, en lugar de «antropología visual» como se dice más comúnmente, ella prefiere llamar «antropología fílmica». Una de las razones de esta denominación diferente es la de subrayar las imágenes animadas, y no fijas, que también forman parte del enfoque visual de la antropología. En efecto, el cine etnográfico suscita problemáticas teórico-metodológicas propias, y también suscita las más fuertes críticas en el ámbito antropológico. También, esta denominación resuelve la exclusión de la parte audio, siendo la película sonora. Otros han sugerido, por ejemplo, que se le llame «antropología audiovisual». El debate disciplinar sigue abierto, incluso en el simple nivel de su denominación, pero sobre todo por las múltiples formas que la realización de películas etnográficas sigue suscitando.

El texto que presento aquí está estructurado siguiendo los temas clave que atraviesan los escritos de Claudine de France. Cuerpo, técnica y ritual son los ejes principales que, ya desde su formación, se encuentran en la intersección de tres principales fuentes intelectuales: Marcel Mauss, André Leroi-Gourhan (que fue su director de tesis doctoral) y Jean Rouch, quien es el origen de su interés por el cine etnográfico y de su formación en la práctica de la realización en este campo, y con el que fundó una formación y un laboratorio de investigación en la Universidad de París X-Nanterre.

Aunque incluye varias formas de puesta en escena que la película etnográfica puede asumir, su análisis presta especial atención al enfoque exploratorio, para el cual la utilización de la cámara es un método privilegiado para la investigación sobre el terreno, y no un elemento posterior para la comunicación de una encuesta realizada con los instrumentos clásicos de la etnografía. En este enfoque de exploración, el antropólogo debe ser al mismo tiempo cineasta y camarógrafo, no pudiendo delegar en otros su mirada, su observación interpretativa. En este ámbito, el interés por el cuerpo y las técnicas del cuerpo se extiende para comprender, junto al de las personas filmadas, también al cuerpo del cineasta y sobre todo la relación de reciprocidad que se instaura: *Corps filmé, corps filmant*, titula una de las publicaciones de la colección *Cinéma et Sciences Humaines*, dirigida por Claudine.

Y es siempre en este enfoque de exploración fílmica sobre el terreno que se hace relevante la observación diferida y compartida, sobre todo con las personas filmadas. La observación misma del etnógrafo se transforma y se extiende (en el espacio y en el tiempo) dando lugar a dos terrenos de investigación, según Claudine de France: el hombre filmable y el hombre filmado.

Un recorrido francés en etnología, en la herencia de Jean Rouch sobre el cine etnográfico

El interés de Claudine por la cinematografía etnográfica comienza en 1960 cuando, viendo en Marsella dos películas de Jean Rouch, *Moi, un noir* y *Les Maîtres fous*, decide reunirse con él en París, en el *Comité du film ethnographique* que en ese momento¹ tenía su sede en el *Musée de l'Homme*, en el *Palais de Chaillot*. Será el comienzo de una larga y fructífera colaboración. Paralelamente a sus estudios de doctorado bajo la dirección de André Leroi-Gourhan, Claudine de France figurará entre los primeros etnólogos franceses formados en la práctica de la realización fílmica en etnografía bajo la dirección del mismo Rouch.

En 1968, ya investigadora en el CNRS, hace su primera experiencia de campo gracias al impulso de Claude Lévi-Strauss, interesado en la documentación de la cultura material de la campiña francesa, en el marco de una investigación en el *Châtillonais*. Aquí realiza su primera película, *La Charpaigne*, filmada con una cámara de 16 mm con muchas limitaciones técnicas, sin sonido y con un motor de muelle que se recargaba cada 30 segundos.

A pesar de su devoción por Jean Rouch, feroz oponente de la videografía, Claudine de France es pionera en el uso, desde principios de los años 70, de este nuevo (para la época) sistema de grabación². Las características tecnológicas de la videografía facilitan el desarrollo de una metodología de investigación fílmica con un enfoque de exploración, como veremos, y en cuyo marco Claudine de France experimenta y desarrolla en lo que llama «el método de los bocetos».

Mientras tanto, la antropología visual comienza a ocupar un lugar en el ámbito de los congresos internacionales, y en 1973 en Chicago, el segundo congreso internacional de antropología visual —dentro del *IXth International Congress of*

Anthropological and Ethnological Science— establece sus principios, con referencia casi exclusiva al cine etnográfico. *Principles of Visual Anthropology* (1974), editado por Paul Hockings, reúne varios textos de los participantes en el congreso, y será Claudine de France quien cuide, en 1979, la edición francesa, titulada *Pour une anthropologie visuelle*.

Como es sabido, la elección metodológica de Jean Rouch es la del antropólogo-cineasta, que reúne las competencias de ambas disciplinas (el cine y la antropología), con una cámara igualmente móvil que el etnólogo lleva a mano, favoreciendo el contacto cercano con las personas filmadas. Es un estilo de realización etnográfica que se desarrolla simultáneamente a la *Nouvelle Vague*, de la cinematografía documental, del «cine directo» o «cine de observación», que Rouch por su parte califica de «cine-verdad»³.

Por lo tanto, en la formación práctica del antropólogo-cineasta se hace fundamental aprender una técnica del cuerpo para la toma ideada específicamente para este tipo de enfoque cinematográfico. Esta apodada «gimnasia» será parte integrante del diploma de estudios avanzados (DEA) de cine etnográfico de la universidad de Paris X-Nanterre, al que Claudine de France se dedicará desde su creación en 1975. De gran modestia y temperamento extremadamente reservado, Claudine de France ha dedicado su vida a la animación y a la formación para la investigación en el seno de esta universidad. Ya en el 1969 había cofundado con Jean Rouch, Enrico Fulchignoni y Colette Piault, la sección de cine en la misma universidad, y en 1971, bajo la responsabilidad de Jean Rouch (director de investigación en el CNRS) nace el taller *Formation Recherches Cinématographiques* (FRC), que Claudine de France dirigió desde 1980 hasta 2005.

Nace así lo que en antropología visual se suele llamar «la escuela de Nanterre». Parte integrante del itinerario formativo, la enseñanza de Jean Rouch se prodigaba, de manera formalmente poco académica y no en la sede universitaria, en la cita semanal del sábado por la mañana en la *Cinémathèque*⁴, mezclando público y estudiantes en la visión de diferentes películas, y no exclusivamente etnográficas, porque —decía— «*el cine se aprende con el cine*». A las proyecciones, introducidas brevemente por el propio Rouch o por los autores a veces presentes, seguía un debate entre el público, con las ingeniosas conclusiones de Xavier de France, marido de Claudine y profesor de escenografía general en la universidad de Paris X-Nanterre. Animado por el mismo espíritu, también se hizo esencial la cita anual con el *Bilan du film ethnographique* en el *Musée de l'Homme*, encuentro que ha sido durante muchos años una importante participación internacional de antropólogos-cineastas y cineastas-(casi) etnógrafos, comparando y debatiendo las realizaciones más recientes en antropología visual. Otros encuentros se sucedían puntualmente, comparando miradas etnográficas, por ejemplo, sobre una misma temática o área cultural.

De este rico conjunto práctico, teórico y metodológico, yo misma aprendí —desde los primeros años 80— las bases para convertirme en antropóloga-cineasta,

obteniendo luego un doctorado bajo la dirección de Claudine de France. Directora de investigación en el CNRS, desde 1994, la precisión con la que seguía los trabajos de sus estudiantes de doctorado⁵ se merece un elogio especial. Su extremada atención hasta el más mínimo detalle de la escritura encuentra un equivalente en la precisión de las descripciones fílmicas de las actividades que Claudine de France ha estudiado. Su análisis etnográfico, traducido cinematográficamente, del hacer y del *savoir-faire* es de una minuciosidad que no hace concesiones gratuitas a un público genérico, acostumbrado a otras síntesis superficiales. Como ella misma cuenta sobre su primera experiencia de terreno y realización fílmica, *La Charpaigne*, centrada en la construcción de una cesta de transporte:

Durante la grabación, he intentado poner en valor el conjunto inseparable formado por el cuerpo del cesterero, sus posturas y su original dispositivo de trabajo, arrastrados por el ritmo de la repetición gestual. Durante las diferentes proyecciones de la película, algunos espectadores me han reprochado la presentación de un número exagerado de «arcos» que el cesterero ponía para dar forma a la cesta. Puede parecer, en efecto, aburrido para un espectador principalmente interesado por los avances de la transformación del producto. Pero era necesario esperar a que se colocasen un cierto número de arcos (además cada uno situado de manera diferente) para que un espectador interesado en la artesanía de cestería entendiera cómo se obtenía la forma de concha asimétrica de la cesta (France, 2013: 37).



Fig. 1 Claudine de France, 2013. Fotograma de la entrevista de S. Paggi.

Son numerosos los escritos en los que Claudine de France desarrolla su análisis teórico-metodológico de la cinematografía etnográfica, del que aquí resumimos las temáticas más relevantes. El lector encontrará en la bibliografía una lista bastante exhaustiva. Pero hay que mencionar ante todo el libro pionero de 1982, *Cinéma et Anthropologie*, que renueva la reflexión sobre la epistemología, la teoría y la metodología del cine etnográfico, convirtiéndose en referencia para la disciplina.

La traducción de los textos citados es mía.

Palabras, observación y película

Reanudando el debate de los años 70, constatamos que el uso de lo visual y sobre todo del cine apenas se acepta en una disciplina de palabras. Como dijo Margaret Mead:

De esta manera, las investigaciones etnográficas comenzaron a depender de las palabras, y solo de ellas, en el mismo momento en que la antropología maduraba como ciencia. [...] Confiando en las palabras, en las de los informantes [...] en las de los etnógrafos [...] la antropología se convirtió en una ciencia de palabras (Mead, 1979: 15).

Mead argumenta, por el contrario, que mientras desaparecen rápidamente «*comportamientos de gran interés, totalmente insustituibles*», los etnólogos van a la investigación de campo con «*lápiz y bloc para apuntes, quizás algún test o cuestionario también llamados “instrumentos”, ¡verdaderos expedientes de la ciencia!*» (*ibid.*) Y visto que un argumento mayor contra el uso de los instrumentos de grabación, que beneficiarían a los etnólogos, es la falta de un adecuado *savoir-faire*, hace un paralelismo con las habilidades del arte de escribir.

No pedimos a un etnólogo de campo que escriba con el talento de un novelista o de un poeta, aunque sí concedemos una atención exagerada a los que son capaces de ello. Tampoco es apropiado exigir a una película etnográfica la calidad de una obra de arte. Cuando esto sucede, no podemos sino estar agradecidos y llenos de estima hacia aquellos que combinan —lo cual es raro— la habilidad artística con la fidelidad científica. (*ibid.*)

La búsqueda del etnólogo tiende a depender de la forma habitual de comunicación, basada en el lenguaje, la oralidad y la escritura, como señala Claudine de France: «*Al límite, el etnólogo conserva de su observación solo lo que puede ser fácilmente comunicado por la palabra y/o la escritura*» (France, 1979: 142). Aversiones y críticas han inducido en la antropología visual una reflexividad, teniendo en cuenta «*aspectos epistemológicos poco profundizados incluso por las críticas deconstructivistas, concentrados en analizar la producción escrita de la disciplina, e ignorando completamente los*

supuestos reflexivos que la antropología visual iba desarrollando paralelamente» (Paggi, 2015: 97). Claudine de France siempre insistió en la complementariedad de los instrumentos disponibles para la investigación y en su uso adecuado a las posibilidades del medio, destacando las funciones principales de la película etnográfica.

Se puede afirmar sin duda que es imposible establecer con la sola observación directa y la descripción, las funciones principales de la película etnográfica. Sin embargo, no hay que interpretar esta afirmación de manera restrictiva. Los etnólogos-cineastas han experimentado y analizado varias veces el hecho de que la cinematografía multiplica el poder de la observación directa. En muchos casos, la película puede exponer algunos aspectos de la actividad humana con más facilidad y eficacia que un texto o un discurso oral (France, 1982: 5).

Si por un lado es interesante constatar que la observación directa se potencia y transforma por la observación fílmica, que construye al mismo tiempo su potencial comunicación, por otro la observación diferida (en el espacio y en el tiempo) permite revisar y analizar las grabaciones del proceso filmado y también compartirlas, sobre todo con los protagonistas. La observación diferida asume tal importancia para Claudine de France que llega a designarla como un segundo terreno de investigación. Me dijo lo siguiente cuando le pedí que escribiera sobre su experiencia de investigación cinematográfica de campo:

Tú me incitas a escribir sobre mi experiencia de campo. Pero en toda mi experiencia, junto al terreno de origen hay un segundo terreno, el de la imagen, del resultado filmado en la pantalla. Hay que tener en cuenta ambos terrenos, con un vínculo constante entre los dos (Paggi S., 2013: 3).

El análisis praxeológico transpuesto a la cinematografía

Como antropóloga cineasta, expongo aquí el punto de vista de un investigador que utiliza prioritariamente la imagen animada para estudiar las actividades humanas, haciéndose constantes preguntas sobre los problemas planteados por este empleo, es decir, sobre cuestiones de método y de puesta en escena, y sobre la contribución que el uso del cine aporta a esta ciencia de la acción que es la praxeología (France, 1983:147).

Claudine de France inscribe la antropología fílmica, elemento central de la antropología visual, en el marco más general de las ciencias de la observación aplicadas a las ciencias sociales. El observador cineasta analiza el conjunto de las relaciones entre los diferentes elementos que componen un proceso situándose en el espacio: agentes, instrumentos, objetos. A las relaciones espaciales se corresponden las temporales,

articulando momentos fuertes (indispensables para la ejecución del proceso) o débiles, como intervalos, pausas, etc. Claudine de France transpone en antropología fílmica el análisis de André Leroi-Gourhan para las actividades tecnológicas, y el de Marcel Mauss dirigido particularmente a las técnicas del cuerpo:

En cuanto a la tecnología, debe ser considerada en el sentido en que la entendían tanto Marcel Mauss, que incluía las «técnicas del cuerpo», como André Leroi-Gourhan, que daba a la noción de «comportamiento técnico» la más amplia acepción y la situaba en la base de toda actividad humana (France, 1989: XII).

Si las técnicas del cuerpo están omnipresentes en cada hacer humano, la minuciosa descripción cinematográfica de un comportamiento técnico traduce visualmente algunos conceptos básicos del análisis praxeológico, como los de «*chaîne opératoire*» [cadena operativa] y «*pôle opératoire*» [centro operativo]. Porque para Leroi-Gourhan: «El gesto y el instrumento están «organizados en cadena por una verdadera sintaxis que da a las series operativas tanto su fijeza como su flexibilidad» (Leroi-Gourhan 1964: 164). La técnica funciona como un lenguaje y, recíprocamente, el lenguaje es una técnica, que funciona con cadenas operativas inicialmente limitadas a la expresión de lo concreto, y luego, liberándose de lo inmediato, llegando a ser capaces de abstracción» (Lequin, 2022: 596).

Claudine de France afirma que la experiencia cinematográfica ayuda a precisar el contenido y la extensión que se debe atribuir al concepto de cadena operativa de Leroi-Gourhan, que ella considera central.

Era, en efecto, necesario atribuir a esta noción un significado cuya precisión estuviera a la altura de la que exige todo observador cineasta, debiendo decidir a cada instante el comienzo, el fin o la continuación de su grabación en función del desarrollo de la acción filmada (France, 1983: 149).

El análisis praxeológico que define las posibles combinaciones de los elementos de un proceso observado permite al etnólogo-cineasta elegir los encuadres y su duración. Al transponer así a la antropología fílmica, Claudine de France define la noción de «cadena» o «encadenamiento», espacial o temporal, como una noción de orden lógico-escenográfico relativa a la articulación interna de un proceso filmado. El agente y el dispositivo técnico definen su composición en cada fase de la actividad. Los esquemas que Claudine de France produce en algunos de sus textos son un ejemplo de su forma sistemática de proceder.

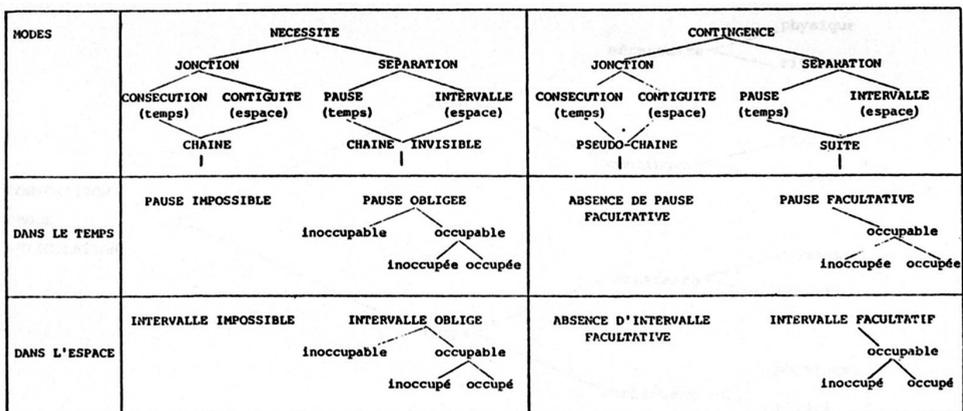


Figure 1. Matrice de l'analyse praxéologique : les articulations

Fig. 2 Matriz de análisis praxeológico: las articulaciones (France, 1983: 165)

También inspirado en la noción de comportamiento operativo de Leroi-Gourhan, el polo operativo se traduce cinematográficamente en encuadres que resaltan el lugar de interacción del cuerpo y del instrumento sobre la materia. Por extensión, aparecen los conceptos de zona y espacio operativos. Las maquetas obtenidas de fotografías de película ejemplifican la síntesis visual para un aspecto del análisis.

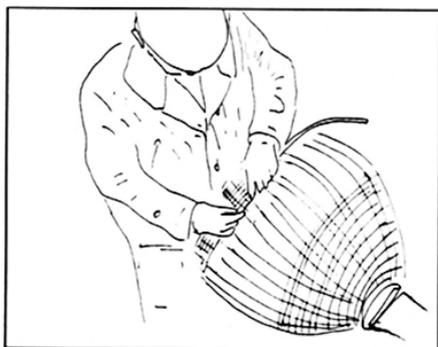


Figure 61. *Chaîne matérielle : le vannier, la corbeille et le banc à planer, dans leur indissociable contiguïté.*

Fig. 3 (France, 1982: 172)



Fig. 4 (polaroid para la película *La Charpaigne*)

Son ejemplos de cómo Claudine de France conjuga en términos cinematográficos el análisis etnológico de los protagonistas de la acción filmada, un análisis meticuloso que tiende a dar cuenta de cada posible elaboración y variante. El proceso observado (por el etnógrafo) se traduce en un proceso filmado (síntesis del cineasta), manifestación visual y sonora a disposición del espectador. No olvidemos que en la visión rouchiana y de la escuela de Nanterre las dos competencias —etnógrafo y cineasta— se concentran en la misma persona. Por lo tanto, se influyen mutuamente, porque también la visión del etnógrafo cambia sumándose a la del cineasta. Una reconversión de la mirada, como se ha dicho, inducida por la práctica del lenguaje cinematográfico. Esto es muy importante en una disciplina que pone «la observación participante» como método de referencia para la etnografía, fase de la investigación para la cual Jean Rouch, en una entrevista del 26 de enero de 1992, respondiendo a la pregunta de si el cine es un elemento de progreso para la antropología, afirma: *«Para la etnografía sí. En la recopilación de datos es evidente. Se pueden cuestionar las interpretaciones de los datos, las traducciones, pero no las imágenes»*⁶.

Puesta en escena en la película etnográfica: película de exploración y película de exposición

La representación cinematográfica implica necesariamente una puesta en escena que, para distinguirla de aquella que dirige a los actores y predispone los elementos de la escena, quiero designar como propiamente fílmica; ninguna realización cinematográfica puede eximirse de la puesta en escena fílmica: opciones de encuadre, duración de cada plano, etc.

[...] algunos siguen pensando, contra toda evidencia, que la película etnográfica puede escapar a la puesta en escena, mientras que esta es un dato inevitable de cualquier realización cinematográfica, incluso documental (France, 1989: XI).

Lo real se presenta al cineasta, así como al antropólogo, con sus formas, individuales, colectivas y también relativas al entorno, natural y humanizado, en el que se desarrollan las acciones filmadas. La descripción fílmica que resulta de ello está inevitablemente orientada por la observación del etnólogo, por la interpretación que en cada momento el investigador da de la realidad que lo rodea.

Filmar en el ámbito de una investigación ya significa analizar lo real, descomponer sus elementos para recomponerlos en una interpretación. Por lo tanto, la descomposición que ocurre durante la grabación es guiada por el observador. Del mismo modo, toda comunicación interpretativa, tal como resulta de un montaje

fílmico, está fundada y orientada por los elementos que han tomado forma en la descripción (Paggi, 2004: 310).

La puesta en escena del antropólogo-cineasta comienza a tomar forma durante el rodaje, concluyéndose con la organización sintética posteriormente elaborada en la fase de montaje, con eventuales adiciones de elementos a posteriori (en posproducción), elementos a menudo extra-cinematográficos⁷, como el comentario oral o la información escrita sobre la imagen.

En relación con el modo de proceder en la realización de una película etnográfica, y las consiguientes implicaciones de investigación y comunicación, Claudine de France introduce una distinción entre el enfoque de «exploración» y el de «exposición»⁸. Pero, como ella misma precisa, no se trata de «*dos métodos propiamente dichos*» sino de «*dos grandes tendencias-marco*» (France, 1989: XV).

La configuración del etnógrafo que utiliza la cámara durante la investigación de campo, para instituir y profundizarla, corresponde a la realización de una «película de exploración», versus la construcción de una «película de exposición» que se caracteriza por el hecho de que las tomas son previstas y efectuadas solo después de una investigación etnográfica realizada con métodos tradicionales, sin recurrir a la grabación fílmica. En esta configuración de exposición, a menudo no es el mismo antropólogo quien realiza las tomas, limitándose (pero es esencial) a dirigirlas según sus conocimientos del terreno y del objeto de estudio. Caso límite para la investigación etnográfica es el de un equipo de filmación que se despliega en el terreno, con evidentes perturbaciones del proceso de búsqueda. Los casos más apropiados se limitan a la colaboración de un antropólogo con un cineasta documentalista. Por el contrario, el antropólogo-cineasta se sitúa en el enfoque exploratorio, para el cual la grabación fílmica es un elemento constitutivo de la propia investigación.

Aunque su análisis toma en consideración de forma amplia la producción en el ámbito de la cinematografía etnográfica y documental, está claro que las principales preocupaciones teórico-metodológicas de Claudine de France se inscriben en el marco del enfoque de exploración, que es, por otra parte, el de sus propias realizaciones fílmicas.

Cuerpo, materia y rito en la película etnográfica: auto-puesta en escena y profilmía

Resulta, en efecto, que toda actividad humana delimitada por la imagen consiste en una técnica que se ofrece simultáneamente bajo tres aspectos: corporal, material y ritual. La descripción fílmica —contrariamente a la descripción oral o escrita— puede difícilmente disociar estos aspectos. En otras palabras, la imagen delimita a cada instante una trama de operaciones materiales, de posturas y gestos

ritualizados en los que se puede leer la huella permanente de la cultura (France, 1982: 15).

La primera parte de *Cinéma et anthropologie* se dedica a analizar tres aspectos del "comportamiento técnico" (siempre entendiendo la noción como Mauss y Leroi-Gourhan) que implican estrategias filmicas diferentes. Al especificar la interconexión de los tres aspectos —corporal, material, ritual— se introduce simultáneamente la idea de que en cada actividad uno se presenta como dominante. Será entonces el antropólogo-cineasta quien decida si su observación y descripción filmica coincide o no con la finalidad principal de la actividad.

Aunque en la imagen, como en la observación directa, las actividades se desarrollan siempre simultáneamente en el plano del cuerpo, de la materia y del rito, este triple despliegue se efectúa en la mayoría de los casos en beneficio de uno de los tres aspectos. [...] El aspecto dominante del proceso es en definitiva el que expresa su finalidad principal, y cuyo programa manda la auto-puesta en escena del conjunto (France, 1982: 35).

En esta cita encontramos un concepto central del análisis y de la terminología de Claudine de France: el de «auto-puesta en escena». También en este caso, se trata de una transposición a los estudios cinematográficos de un concepto clave que la antropología comienza a desarrollar en los años 50, claramente expuesto en la «presentación de la persona» propuesta por Erving Goffman (1956). Podemos además considerar este punto de vista como un desarrollo del enfoque maussiano, en el que cada comportamiento está culturalmente determinado, como ejemplificado por él en las técnicas del cuerpo (Mauss, 1936). Goffman veía las interacciones en la vida cotidiana como una puesta en escena teatral, adaptada al contexto de cada situación:

La perspectiva empleada en esta relación es la de la representación [*performance*] teatral; los principios que consiguen son de índole dramática. Consideraré de qué manera el individuo, en situaciones de trabajo corriente, se presenta y presenta su actividad ante otros, en que forma guía y controla la impresión que suscita en ellos, y el tipo de cosas que puede y no puede hacer, actuando su *performance* ante ellos (Goffman, 1956: *Preface*).

Esta autorrepresentación, claramente impregnada de ritualidad, se convierte en Claudine en auto-puesta en escena, para distinguirla de la puesta en escena propia del cineasta. Es un concepto denso, complejo, pero que es necesario analizar tanto desde el punto de vista teórico-metodológico como para la realización de cada grabación, particularmente en la cinematografía documental, sobre todo si es etnográfica. El prefijo «auto-» significa un comportamiento que, aunque social y culturalmente

determinado, no es impuesto por otros, como en cambio lo sería en el caso del actor, teatral o cinematográfica, por parte del director.

La variante que indica una modificación de comportamiento del agente debido a la presencia de la cámara, y por tanto del cineasta, Claudine de France la llama «profilmía», recordando el término «profilmico»⁹ que, en el ámbito de los estudios cinematográficos y con respecto esencialmente a la ficción. Esta indica todo lo que se elige en función de la realización filmica. Claudine de France extiende así la profilmía al cine documental —ámbito en el que, a priori, el cineasta, y menos aún el antropólogo, no interviene sobre la disposición de elementos o acciones de los agentes:

Manera más o menos consciente de las personas filmadas de ponerse en escena, ellas mismas y su entorno, para el cineasta o para la presencia de la cámara. Ficción inherente a cada película documental, que asume formas más o menos agudas y detectables (France, 1982: 373).

La profilmía es, por lo tanto, una «ficción» en la presentación de sí mismo, una forma de auto-puesta en escena no deseada por el etnólogo¹⁰, en cuanto generada por su propia presencia; en consecuencia, el antropólogo-cineasta se esforzará por aplicar, frente a las personas filmadas, una metodología adecuada para reducir sus efectos y sus ocurrencias. Sin embargo, el análisis de la profilmía puede ser fuente de conocimiento, tanto sobre el proceso documentado, como en la relación del antropólogo-cineasta con las personas filmadas. El cesterero protagonista de *La Charpaigne*, por ejemplo, realizaba una profilmía que Claudine de France define como «heurística», en cuanto favorece la investigación. En este caso, la profilmía es el resultado de una forma de colaboración, de cooperación que se establece entre el antropólogo-cineasta y las personas filmadas.

Una película etnográfica resulta siempre del encuentro de la auto-puesta en escena de las personas filmadas, profilmica o no, con la puesta en escena (propia) filmica) del antropólogo-cineasta. Como señala Jane Guéronnet¹¹, las dos puestas en escena están tan íntimamente unidas que resulta difícil, para el espectador y el analista, «*la comprensión separada de cada una*» (Guéronnet, 1987: 9).

A veces los conceptos de auto-puesta en escena y profilmía están mezclados, confundidos, mientras que el segundo no es más que un caso particular del primero. He podido constatar que el uso del término «puesta en escena» (por más que «auto-») para la presentación de sí mismo a menudo induce la idea errónea de que el comportamiento de la persona filmada es inevitablemente «falso», ficcional, o sea que es siempre un comportamiento profilmico. En respuesta a mi petición en este sentido, Claudine afirma:

La auto-puesta en escena es la forma en que las personas se comportan, mientras que la puesta en escena es cómo el cineasta las observa. La auto-puesta en escena existe en cada actividad humana, en cada instante, independientemente de la cinematografía. Es la forma en que nos presentamos a los demás y a nosotros mismos. En cambio, la profilmía es una forma de auto-puesta en escena hecha en función de la película, del hecho de ser filmado. Definirla como auto-puesta en escena es interesante en nuestro ámbito para subrayar la relación con la puesta en escena. Lo que nos interesa es la relación entre la auto-puesta en escena (delante de la cámara) y la puesta en escena del cineasta (detrás de la cámara).¹²

De la cámara de cine 16mm a la videocámara: el método de los bocetos

Después de las primeras películas realizadas en 16mm, en el ámbito rural —*La Charpaigne* (1969), *Laveuses* (1970), *Le coiffeur itinérant* (1972)—, Claudine de France comienza a experimentar nuevas técnicas y metodologías de toma y puesta en escena cinematográfica, subrayando su estrecha relación.

Lejos de toda preocupación normativa, se trata más bien de tomar la medida de la estrecha relación que existe entre la instrumentación audiovisual, los procesos de puesta en escena y las orientaciones metodológicas (France, 1989: XVI).

El «método de los bocetos», descrito en la última parte de *Cinéma et anthropologie*, está vinculado con una innovación instrumental: las técnicas ligeras de grabación y lectura videográfica. Es una metodología de construcción de una película de investigación que se aplica al estudio de comportamientos repetitivos, y se basa en la visión diferida y compartida con las personas filmadas, de las grabaciones. Una investigación etnográfica que se construye a partir de la exploración fílmica, «fuera de cualquier preparación extra cinematográfica, o limitándola a las indispensables relaciones de inserción» (France, 1989: XVII). Los «bocetos» se basan en una puesta en escena (propiamente) fílmica que privilegia largos planos secuencia con montaje inmediato durante la filmación.

En el contexto de un estudio de estrategias, el método de los bocetos arroja indirectamente luz sobre la evolución de las relaciones entre los grandes registros de la investigación de lo sensible: observación directa, encuesta oral, observación fílmica (France, 1989: XVI).

Para Claudine de France y la escuela de Nanterre, el método de los bocetos representa un fuerte enfoque de la estrategia de exploración que, en cierto sentido, inaugura gracias a las nuevas técnicas videográficas de grabación. Lo que hoy, acostumbrados a las técnicas de grabación de vídeo digital, puede parecer trivial, no lo es en el contexto de la época. Las películas documentales y etnográficas eran,

prácticamente siempre, filmadas en película de 16mm¹³, con cámaras ligeras adaptadas a la mano. Rouch se ha declarado siempre firme opositor al uso de cámaras videográficas, que desde los años 80 del siglo pasado se vuelven más ligeras y baratas, dirigiéndose a un público aficionado o semiprofesional. Este es el objetivo al que se han generalmente apuntado las películas de investigación de campo, por problemas de costes de producción y portabilidad del material técnico, condiciones hasta entonces satisfechas por la 16mm. El paso a la videografía ligera constituye una verdadera revolución, desde muchos puntos de vista que sería demasiado largo analizar aquí. Recordamos solo las características fundamentales por las cuales la videografía comienza a cumplir con las condiciones de investigación en antropología fílmica: cámaras ligeras llevadas a mano (o al hombro); sonido en sincronía grabado en el mismo soporte de las imágenes; posibilidad de realizar largas tomas continuas; posibilidad de revisar inmediatamente lo filmado y luego compartirlo con las personas filmadas para profundizar en la investigación etnográfica y la puesta en escena fílmica. Sin embargo, estas ventajas se correspondían con la calidad de definición de las imágenes, que era claramente inferior a la obtenida con la película. Tema hoy ampliamente superado, pero que fue el principal, si bien no el único, por la decidida oposición de Jean Rouch.

Aunque en el recorrido didáctico de Nanterre en aquellos años se usaba la cámara súper 8mm, con su difícil sistema de montaje de la película, en un documento dirigido a los estudiantes Jane Guéronnet insiste en la importancia del enfoque de exploración y el método de los bocetos videográficos para realizar la película final.

La grabación y el análisis diferido de la actividad en la imagen se repiten tantas veces como sea necesario, por un lado, para descubrir los diferentes aspectos que componen la actividad observada, por otro lado, para poner a punto la estrategia de puesta en escena capaz de subrayar el aspecto privilegiado del observador para la película terminal (Guéronnet, 1988: 14).

La exploración fílmica acostumbra al antropólogo-cineasta a observar e integrar atentamente lo sensible y, a diferencia de la etnografía no fílmica, a gestionar simultáneamente observación y presentación. De tal manera, la antropología fílmica aporta un cambio importante a la metodología de la investigación de campo.

El método exploratorio es también y sobre todo un método de investigación que trastorna la forma misma de trabajar del antropólogo. Su uso sistemático tiende a transformar la realización de películas etnográficas en una verdadera disciplina de investigación, la antropología fílmica (*ibid.*).

Además de describir los procesos estudiados, las grabaciones fílmicas de exploración revelan la observación del etnógrafo y sus interacciones con las personas

filmadas; una observación diferida que favorece también la reflexividad del investigador.

En efecto, practicando la grabación continua y sincrónica de la imagen y del sonido, y después el examen repetido del resultado integral de esta grabación en la pantalla, el observador cineasta «exterioriza» (Leroi-Gourhan, 1964) al mismo tiempo en la imagen, el gesto y la palabra de los demás, su propio gesto de cineasta y el diálogo gestual y verbal que se instaura con las personas filmadas. Ahora bien, estos son testimonios permanentes no solo de su relación sensible con el medio ambiente, a través de un itinerario en el espacio y en el tiempo, sino también de su actitud metodológica. (France, 1982: 364).

La antropología fílmica de exploración, en la que se incluye el método de los bocetos, produce, sin embargo, en fase intermedia o conclusiva de la investigación, películas de síntesis, que Claudine de France considera como nuevas formas de cine etnográfico, calificándolas provisionalmente como «post-exploratorias» o de «neo-exposición».

Por lo tanto, es necesario considerar nuevas formas de exposición que concilien las ventajas del descubrimiento exploratorio y las de la exposición clásica. Podrían calificarse provisionalmente como formas de exposición post-exploratoria o incluso de neo-exposición. Estas nuevas formas todavía hacen tibias apariciones en la escena de las películas de investigación (France, 1982:351).

También hay que tener en cuenta que la investigación fílmica de exploración acumula mucho material grabado, lo que permite concebir, según el público al que se dirige, más de una película de montaje, incluso con versiones de diferente duración. Es sobre todo en esta fase de transición desde la investigación fílmica de campo hasta el montaje de una película para su difusión que Claudine identifica los aspectos críticos del método de la exploración.

Si la adopción de un enfoque exploratorio permite transformar la película de simple espectáculo en instrumento de investigación, sin embargo, conlleva graves inconvenientes; posee, podríamos decir, los defectos de sus cualidades (France, 1982: 350).

Privilegiando la lógica del descubrimiento respecto a la de la presentación, el antropólogo-cineasta puede aplazar hasta el infinito la realización de una película de síntesis. Además, las opciones de puesta en escena fílmica durante el rodaje (como, por ejemplo, los largos planos secuencia asociados con el método de los bocetos) pueden resultar inadecuadas para un montaje de comunicación. Al contrario de la escritura, que puede traducir una anotación de investigación de campo en una frase bien construida, las imágenes filmadas son solo limitadamente modificables. Razón por la cual, la película resultante de un enfoque exploratorio *«se traduce mejor en una*

nueva grabación basada en la experiencia adquirida durante la elaboración y el examen de los bocetos anteriores» (France, 1982: 351).

La película post-exploratoria es también susceptible de reorganizar muy profundamente el arreglo de los aspectos y fases del proceso tal como lo han presentado los bocetos, actuando tanto sobre el ordenamiento como sobre la articulación interna del proceso. Aquí es donde interviene la necesidad de un recurso «politécnico» a los medios de presentación extra-cinematográficos, fijos o animados: comentario en forma de palabras o textos, bosquejos, esquemas y maquetas animadas, estructuras abstractas, símbolos matemáticos, etc. Integradas posteriormente en la imagen, estas diferentes formas de observación diferida concurren conjuntamente en la organización final de las imágenes y a la formulación de las conclusiones elaboradas durante el examen repetido de los bocetos, gracias al lenguaje (France, 1982: 352-353).

Sobre las funciones del comentario

El cine documental es un terreno de estudio privilegiado para quien se interesa por las relaciones entre imagen y comentario, o más exactamente, por la manera en que quien muestra y quien habla se disputan la percepción artificial de lo sensible, así como la de lo que no es sensible (France, 1985: 136).

A pesar de la gran capacidad descriptiva de las imágenes, muchos aspectos de la vida social son comunicables solo con el lenguaje, función desempeñada por el comentario, un discurso de acompañamiento destinado al espectador de la película, que consiste, para Claudine de France, *«en el ejercicio de una reflexión sobre lo real, cualquiera que sea el soporte escénico de sus manifestaciones»* (1995: 84). Solicitar y memorizar son, para Claudine de France, dos funciones inseparables pero asumidas de manera diferente por la imagen y el comentario en la puesta en escena fílmica: *«Algunas veces las dos funciones se equilibran, otras veces una domina a expensas de la otra»* (1985: 136). En la cinematografía destinada al espectador de una sola proyección (una visión que Claudine de France define como efímera) *«la película debe ante todo convencer al espectador del interés de lo que muestra la imagen»* (idem: 137). En cambio, la película que permite la proyección repetida de las imágenes se dirige a otro tipo de espectador: *«un analista de la imagen que, ya convencido, es sensible a la riqueza de la información que se le ofrece»* (ibid.).

La puesta en escena icónica y la verbal (un comentario a menudo con voz en off) se encuentran en una relación funcional que va desde la competencia o redundancia, hasta la coordinación informativa o complementaria «según que el comentario se proponga como una presentación verbal de lo sensible, evocando por la

palabra lo que la imagen muestra, oculta o excluye del campo fílmico (mostrable no mostrado), o que se aplique a lo que no es sensible y que la imagen expresa o sugiere sin poderlo mostrar (no mostrable)» (France, 1988: 44). Entre imágenes y palabras, mostrando y/o evocando, los papeles se distribuyen de diversas maneras, cuantitativas pero también cualitativas, por la heterogeneidad de los registros implicados. Dado el amplio uso del comentario en la película etnográfica, como en gran parte de la cinematografía documental, su análisis crítico se vincula también a las argumentaciones vistas anteriormente sobre el uso preponderante de la palabra en la disciplina.

[...] contrariamente a lo que deseaba Margaret Mead, la antropología llamada «visual», [...] se ha convertido en una disciplina «of words». Por cierto, ya no son siempre los mismos que hablan, puesto que la palabra de los antropólogos ha sido en parte cedida a las personas filmadas. Pero la antropología fílmica sigue siendo, en muchos aspectos, una disciplina habladora. Diversas de sus obras se asemejan a películas producidas con vistas a un destinatario inmediato que coincide con el espectador de televisión, al cual conviene presentar los hechos con la guía más segura y directa: la palabra (France, 1994: 24).

La revolución estética del cine directo y de observación opera una crítica radical del comentario que, al dar un peso excesivo al autor, aleja al espectador de la realidad de los protagonistas de la película. Al mismo tiempo, sin embargo, la nueva (para la época) técnica de grabación directa y sincrónica del sonido permite —como se suele decir— «devolver la palabra a las personas filmadas». Pero no siempre se trata de un discurso no profílmico, sino más bien de entrevistas o de lo que se ha definido como una nueva forma de comentario: un «auto-comentario» de las personas filmadas. La «voix-off» se convierte en «in», pero, desde el punto de vista de la antropología fílmica, sigue siendo un discurso profílmico, inducido por la presencia del antropólogo y/o de la cámara, sobre todo en el caso de la entrevista, una profilmía voluntariamente provocada por el propio investigador.

Incluso usándolo, Rouch repetía a menudo que el comentario de las películas etnográficas envejece mucho más rápidamente que las imágenes que, por el contrario, con el tiempo adquieren un valor insustituible de memoria de la realidad representada. Aunque considerado «*rival de la imagen*» (France, 1995) y de la palabra viva, no profílmica, de los protagonistas, el comentario persiste. Entre las razones de esta persistencia, Claudine de France aduce un comportamiento que «tiene sus raíces en el desarrollo de las relaciones ontogénicas que, desde la primera infancia, se entrelazan entre el aprendizaje visual, directo o iconográfico de lo sensible y el aprendizaje del lenguaje, oral y escrito» (France, 1985: 133-134).

Desde el cine etnográfico a la antropología fílmica

Así se titula el libro en el que Claudine de France despliega plenamente la presentación de la que considera una verdadera disciplina en sus inicios: la antropología fílmica, denominación que ya ha introducido en varias ocasiones desde los años 80. Riqueza y variedad de las producciones de películas etnográficas —«*la antropología fílmica, en efecto, no se construye sobre un terreno virgen; el cine etnográfico tiene su propia historia*» (France, 1994: 10)— constituyen una especie de «acumulación primitiva», una base empírica para las reflexiones hacia la emergencia de una nueva disciplina de la que construye objeto y métodos.

Es por ello que, partiendo del vasto campo experiencial ofrecido por el cine etnográfico y las producciones a él relacionadas, se desarrolla hoy esta nueva disciplina que, por mi parte, calificaría de antropología fílmica más que antropología visual. Intentaré definir así su objeto: el hombre tal como es aprehendido por la película, en la unidad y diversidad de las formas en que pone en escena sus acciones, sus pensamientos, su medio (idem: 6).

Es la originalidad de la antropología fílmica, con la idea de los dos terrenos anteriormente evocados, el hombre filmable [que puede ser filmado] y el hombre [que ha sido] filmado; el hombre y la imagen del hombre: «*En resumen, el objeto de la disciplina es doble; su instrumento, la película, puede ser a su vez objeto*» (idem: 7).

Y es en la investigación de lo que hace la relación entre estas dos caras, donde residen a la vez la dificultad de su búsqueda, sus ambiciones, y su estatuto de disciplina a pleno título (*ibid.*).

Y también había escrito anteriormente:

Todo nos lleva a concluir que los numerosos problemas planteados durante la elaboración de una película, las reflexiones y los descubrimientos que esta experiencia suscita, hacen del cine etnográfico algo más que una simple oportunidad de almacenar imágenes sonoras que ilustrarán o complementarán trabajos escritos, y [hacen] del cineasta un investigador con pleno derecho, cuya empresa genera progresivamente una disciplina autónoma, que hemos propuesto llamar provisoriamente: la antropología fílmica (France, 1982: 365).

La atribución a la antropología fílmica de un estatuto disciplinario autónomo ha suscitado alguna perplejidad entre los antropólogos visuales¹⁴, ya que parece ratificar su separación de la antropología-etnología. Si es evidente que su definición afirma su interdisciplinariedad —entre cine y antropología—, el enfoque antropolo-

lógico sigue siendo central en el desarrollo de los análisis teórico-metodológicos de Claudine de France. En mi opinión, sin excluir la importante contribución de los cineastas documentalistas sensibles a la etnología, se consagra así el reconocimiento de la antropología visual —o fílmica siguiendo a Claudine de France— dentro de la antropología, como un ámbito disciplinario específico por la originalidad de su método de estudio.

Encrucijada de saberes especializados, a veces mal integrados entre sí, la antropología fílmica aparece al final como una disciplina ambigua, generosa pero un poco desordenada, cuya génesis es difícil porque el barco está muy cargado. [...] Sin embargo, detrás de este aparente desorden, y en gran parte gracias a él, se desarrollan todas las condiciones de una disciplina de lo sensible, incluso diría de la disciplina por excelencia de lo sensible, porque profundamente conectada con el terreno, y la mejor equipada para una descripción de los modos de ser del hombre, a la medida de la mirada humana. Y si esta vía, considerada demasiado ingrata para algunos, se abandona, hay que considerar esto como una razón adicional para seguirla (France, 1994: 34-35).

Referencias bibliográficas

- Buob, Baptiste, (2024), «Triptyque pour Claudine de France (1937-2023)», *Journal des anthropologues*, pp. 176-177.
- France, Claudine de, (1977), «Études filmiques du quotidien», *Ethnologie française*, VII, 2, pp. 177-183.
- (1979) (ed.), *Pour une anthropologie visuelle*, Mouton Editeur, París-La Haya.
- (1979), «Corps, matière et rite dans le film ethnographique», en France C. de (ed.), *Pour une anthropologie visuelle*, Mouton Editeur, Paris-La Haye, pp. 139-163.
- (1991), «Cuerpo, materia y rito en el film etnográfico», en Ardèvol y Pérez Tolón (ed.), *Imagen y Cultura. Perspectivas del cine etnográfico*. Granada, Diputación Provincial de Granada, pp.221-254.
- (1982), *Cinéma et Anthropologie*, Fondation de la Maison des sciences de l'homme, París.
- (1989), *Cinéma et Anthropologie*, segunda edición revisada y ampliada.
- (1983), « L'analyse praxéologique. Composition, ordre et articulation d'un procès », Actes de la table ronde «Technologie culturelle», *Techniques & culture*, n. 1, pp. 147-170.
- (1985), «Image et commentaire : du montré à l'évoqué», *Hors Cadre*, n. 3, pp. 133-153.
- (1988), «Image et commentaire en anthropologie fílmique», Glasnik, «Bulletin of Slovene Ethnological Society», n. 28, pp. 40-49.

-
- (1994a) (ed.), *Du film ethnographique à l'anthropologie filmique*, Éditions des Archives contemporaines.
- (1994b), « L'anthropologie filmique : une genèse difficile mais prometteuse », en France C. de (ed.), *Du film ethnographique à l'anthropologie filmique*, Éditions des Archives contemporaines, pp. 5-41.
- (1995), « Le commentaire, rival de l'image dans la mise en scène du réel », *Xoana. Images et sciences sociales*, n. 3, pp. 73-88.
- (2003) & Comolli Annie (eds.), *Travaux en anthropologie filmique*, coll. *Cinéma et Sciences Humaines* n. 11, Université de Paris X-FRC/Publidix.
- (2004) & Comolli Annie (eds.), *Travaux en anthropologie filmique 2*, coll. *Cinéma et Sciences Humaines*, n. 12, Université de Paris X-FRC/Publidix.
- (2006), « La profilmie, une forme permanente d'artifice en documentaire », in Comolli A., France C. de (eds.), *Corps filmé, corps filmant*, coll. *Cinéma et Sciences Humaines*, n. 13, Université de Paris X-FRC/Publidix, pp. 117-142.
- (2013), « Souvenirs d'un premier terrain », *Mondes contemporains-Revue d'anthropologie sociale et culturelle* n. 3, « Terrains en anthropologie visuelle », pp. 31-40.
- France, Xavier de, (1982), *Éléments de scénographie du cinéma*, Prépublications de la Formation de recherches cinématographiques, n. 5, Université de Paris X-Nanterre.
- Guéronnet, Jane, (1987), *Le geste cinématographique*, coll. *Cinéma & Sciences Humaines*, n. 6, Université Paris X-FRC.
- (1988), « Enseignement et recherche en anthropologie filmique à l'université de Paris X-Nanterre », documento interno.
- Goffman, Erving, (1956), *The Presentation of Self in Everyday Life*, University of Edinburgh Social Sciences Research Centre. 1959, Anchor Books. New York, NY: Bantam Doubleday Dell Publishing Group.
- Jordan, Pierre-L., (1992), *Premier contact - Premier regard*, Marsella, Musées de Marseille, Images en manœuvres éditions.
- Hockings, Paul (ed.), 1974, *Principles of Visual Anthropology*, La Haya, Mouton.
- Leroi-Gourhan, André, (1964), *Le Geste et la Parole, I. Technique et langage*, Paris, Albin Michel.
- (1965), *Le Geste et la Parole, II. La mémoire et les rythmes*, Paris, Albin Michel.
- Lequin, Mathilde, (2022), « Leroi-Gourhan », en *Dictionnaire des anthropologies*, Presses universitaires de Paris Nanterre.
- Mauss, Marcel, (1936), « Les techniques du corps », *Journal de Psychologie*, XXXII, n. 3-4, 15 mars-15 avril.
- Mead, Margaret, (1974), « Visual Anthropology in a Discipline of Words », in Hockings P. (ed.) *Principles of Visual Anthropology*, La Haya, Mouton.
- (1979), « L'anthropologie visuelle dans une discipline verbale », en France C. de (ed.), *Pour une anthropologie visuelle*, Mouton Editeur, Paris-La Haya.

-
- Paggi, Silvia, (2004), « Sur la représentation de l'espace domestique en anthropologie visuelle », en Sobieszczanski M. (ed.), *Spatialisation en arts et en sciences humaines*, Peeters-France, Paris.
- (2013), « Présentation : Terrains en anthropologie visuelle », *Mondes contemporains-Revue d'anthropologie sociale et culturelle*, n. 3.
- (2015), « Considerazioni sulla mediazione della parola in antropologia filmica », *VOCI Annuale di scienze umane*, Anno XII.
- Souriau, Etienne (ed.), (1953), *L'Univers filmique*, Paris, Éditions Flammarion.
- Wanono, Nadine, (2024), « Femmage à Claudine de France. Histoire, Histoires », *Journal des anthropologues*, pp.176-177.

Referencias cinematográficas

- France, Claudine de, *La Charpaigne*, 1969, 16mm, B/N, 31 min. (<https://images.cnrs.fr/video/503>)
- *Laveuses*, 1970, 16mm, col, 30 min.
- *Le coiffeur itinérant*, 1972, 16mm, col, 26 min. (<https://images.cnrs.fr/video/745>) y Annie Comolli, 1973, *La leçon de judo*, vidéo ¼ pouce, B/N, 60 min.
- *Bazar*, 1982, vidéo, B/N, 1982, 200 min.
- *Machines mouvantes*, 1985, super/8mm, col, 1985, 63 min.
- Paggi, Silvia, 2024, *Le Premier terrain de Claudine de France*, (entrevista filmada), video, col., 10 min.
- Rouch, Jean, *Les Maîtres fous*, 1955, 16mm, B/N, 28 min.
- *Moi un noir*, 1957, 16mm, col., 80 min.

NOTAS

1. Desde 2021 el Comité du film ethnographique tiene su sede en el *Musée du Quai Branly*.
2. La producción cinematográfica de Claudine de France ha estado limitada por problemas de salud, incluso relacionados con la vista.
3. Denominación que causará algunas perplejidades.
4. En ese momento, y hasta 2005, la *Cinémathèque française de Paris estaba situada en el Palais de Chaillot, justo debajo del Musée de l'Homme*. Jean Rouch fue presidente de la Cinémathèque française entre 1987 y 1990, y después presidente honorario.
5. Claudine de France dirigió 25 tesis doctorales y codirigió 10 con Jean Rouch.
6. Entrevista realizada por Alain Nicolas, en aquel momento director del M.A.A.O.A. de Marsella. Citada en Jordan P.-L., 1992, p. 303.
7. Códigos no específicos de la cinematografía, aunque esta puede utilizarlos. Por el contrario, un movimiento de cámara, por ejemplo, forma parte, según un enfoque semiológico, de los códigos propiamente cinematográficos.

-
8. Analizadas en la tercera y última parte de *Cinéma et anthropologie. Limitaciones instrumentales y opciones metodológicas*.
9. «Todo lo que existe realmente en el mundo [...] pero que está especialmente destinado al uso cinematográfico; en particular: todo lo que se ha encontrado delante de la cámara y ha impresionado a la película» (Souriau E. 1953: 3).
10. La profilmía induce, además, a las reflexiones sobre las modificaciones que la misma presencia del etnógrafo, incluso sin cámara, provoca en las personas que observa y estudia.
11. Jane Guéronnet, fallecida en 1989, profesora en la Universidad de Nanterre, antropóloga-cineasta especialista en las técnicas del cuerpo, publicó en 1987 un minucioso análisis del acto de filmar en cinematografía documental: *Le Geste cinématographique*.
12. De la entrevista filmada por Silvia Paggi en 2013.
13. El formato de película 8mm y súper 8mm no se utilizó para las proyecciones en salas cinematográficas. Para el mismo fin, en la posproducción se transforman ("inflan") películas de 16mm a 35mm.
14. Cfr. los comentarios críticos de Antonio Marazzi, Francesco Faeta, Riccardo Putti, Antoinette de Bromhead e Silvia Paggi, sobre el ensayo de Claudine de France « L'antropologia filmica : una genesi difficile ma promettente » (tr. S. Paggi), *Ossimori, periodico di antropologia e scienze umane*, n. 8, 1996.

El poder de las imágenes. Entrevista a Jean-Claude Schmitt

The power of images. Interview with Jean-Claude Schmitt

Por José Antonio González Alcantud¹

Esta entrevista fue realizada en público en el ciclo «El intelectual y su memoria» de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada, el 9 de noviembre de 2023. Se encuentra disponible en internet:

<https://www.youtube.com/watch?v=HfnRmk4Ivdo>

Resumen

El profesor Jean-Claude Schmitt, una autoridad en antropología histórica del mundo medieval cristiano europeo, cuyos análisis se centran en las clases subalternas, empleando para ello el mundo de las imágenes, visitó la Universidad de Granada. En su entrevista habló entre otras cosas del Santo Lebre, de los ritmos en la Edad Media o la religión medieval. La antropología de las imágenes ha sido el último territorio explorado por el profesor Schmitt.

Palabras clave: Edad Media, Jacques Le Goff, antropología histórica, antropología de las imágenes.

Abstract

Professor Jean-Claude Schmitt, an authority in historical anthropology of the European Christian medieval world, whose analysis focuses on the subaltern classes, using the world of images, visited the University of Granada. In his interview he spoke among other things about the Saint Lebre, rhythms in the Middle Ages or medieval religion. The anthropology of images has been the last territory explored by Professor Schmitt.

Keywords: Middle Ages, Jacques Le Goff, historical anthropology, anthropology of images.

Presentación

José Luis Moreno Pestaña, vicedecano.

Buenas tardes, bienvenidas y bienvenidos. Quiero empezar disculpando a nuestra decana Ana Gallego, que, aunque lo deseaba no va a poder acompañarnos por razones de las obligaciones unidas a su cargo. Bien, este mes de noviembre está siendo y va a ser especial, rico en actividades culturales. Hoy tenemos una apasionante nueva edición de uno de nuestros ciclos clásicos y más querido, «El intelectual y su memoria» con el profesor Jean-Claude Schmitt que será conducido por José Antonio González Alcantud. La semana que viene, el día 15 de noviembre, la profesora Johana Gruia realizará una nueva edición de nuestra aula de creatividad con el título «Mujeres y otra sentimentalidad» en la que participarán también las poetas Ángeles Mora y Teresa Gómez. Nuestra aula de creatividad es un ciclo nuevo en el que le preguntamos a creadores, escritores, profesores, investigadores, artistas sobre cuáles son sus trucos en el oficio, cómo crean, cuando escriben, en dónde se inspiran, etcétera. Esta actividad comenzará con un taller de poesía a las 10:30 conducido por la profesora Gruia y continuará con una entrevista, un diálogo, con las dos poetas citadas. Y, en fin, la última semana del mes tendremos una mesa redonda sobre inteligencia artificial, aún hay que concretarla, y por ahora una última conferencia en el año natural a cargo del profesor de filosofía política Panagiotis Sotiris, miembro del Consejo editorial de la revista *Historical materialist* que nos hablará sobre cómo pensar con el propio cuerpo la práctica teórica de Althusser revisitada. Cedo la palabra a nuestro compañero y amigo José Antonio González Alcantud, catedrático de antropología, dándole las gracias por haber programado esta actividad y por su constante compromiso con la vida cultural de nuestra facultad. José Antonio, cuando desees.



José Antonio González Alcantud.

Muchas gracias al profesor José Luis Moreno Pestaña y a la decana Ana Gallego que acogieron desde el primer momento con absoluto entusiasmo la presencia del profesor Jean-Claude Schmitt que había sido invitado a una tesis doctoral, que tendrá lugar en el día de mañana en esta misma facultad, y que debido a esta aceptación le propuse hacer un *Intelectual y su memoria* y El decanato tanto a través de José Luis Moreno, el profesor José Luis Moreno Pestaña como de la profesora Ana Gallego, aceptaron inmediatamente sabiendo la personalidad y la importancia del entrevistado. En este ciclo creo que es la séptima u octava entrevista que yo hago desde que se inició hace años —si no recuerdo mal—. Yo no estaba todavía en la facultad pero fue Luis García Montero —el actual director de los institutos Cervantes quien inició este ciclo con la entrevista Rafael Alberti—. Son varias, como decía, las veces que he hecho entrevistas a personas, algunas de las cuales ya no están nosotros. El último Marc Augé, Pepe Álvarez Junco, María Soledad Carrasco Urgoiti, Paco Márquez Villanueva, Ronald Fraser, Lisón Tolosana, en fin, en estos momentos no recuerdo toda la nómina. Pero la verdad es que ya me he convertido gracias a los diferentes decanatos en un asiduo de este ciclo que a mí me entusiasma, porque creo que la fórmula de la entrevista es muy importante.

Yo tenía que hacer una presentación y la voy a hacer del profesor Jean-Claude Schmitt. Simplemente y por una vez en mi vida he tirado de Wikipedia. He encontrado que el artículo de Wikipedia es muy bueno, es pequeño pero es bueno. Pido disculpas por eso porque qué puedo añadir porque está bien hecho y bueno. En ese artículo se dice que el profesor Jean-Claude Schmitt nació en Colmar —conozco el lugar— en la Alsacia, un lugar en el mundo entre germánico, suizo y francés. De aquí también sus inclinaciones en sus trabajos. Fue alumno del gran historiador Jacques Le Goff que supone el culmen de lo que es la antropología histórica del mundo medieval. Yo conocí las obras del profesor Jean-Claude Schmitt cuando fui becario en París en 1989 en el Musée des Arts et des Traditions Populaires. Precisamente allí, en su biblioteca, cayó en mis manos el resultado una mesa redonda en la que participaban Jacques Le Golf y Jean-Claude. Era sobre el Charivari, es decir las encerradas entre nosotros. Y me llamó mucho la atención aquella aproximación a la historia medieval utilizando instrumentos de la antropología contemporánea. Yo soy muy partidario de la antropología histórica. Aunque yo había visto pasar por l'École des Hautes Études en Sciences Sociales muchas veces al profesor Jean-Claude Schmitt, no había tenido la oportunidad de hablar con él hasta que le pedí una entrevista cerca de la sede del Instituto de Historia del Arte donde tiene su despacho. ¿Qué hay que descubrir en la obra de Jean-Claude Schmitt? Pues lo que dice en el artículo de la Wikipedia es que a diferencia de otros medievalistas, y utilizando este método inaugurado por Jacques Le Goff de la antropología histórica, se dirigió no al estudio de las élites, es decir de las élites políticas, o de las instituciones políticas, sino de las clases más bajas y de las fenomenologías culturales de estas clases tales como son la

superstición o como son los ritmos del trabajo. Luego entraremos en ello en el diálogo. Ha trabajado pues el profesor Schmitt mucho en la cultura religiosa, sobre los gestos, sobre las supersticiones, sobre el temor a los aparecidos en el tiempo, así como en los últimos tiempos también ha elaborado un trabajo sobre la iconografía y la relación de esta iconografía con la manera de pensar, con las formas del imaginario. Así pues, también hay que añadir a las anteriores materias de estudio la herejía, el culto a los Santos, la oración, los sueños, también muy relevantes. Es director, ya emérito, de estudios —que es la categoría equivalente a la de catedrático— de EHESS en París y dirige el grupo de antropología histórica del Occidente medieval. Además de su obra particular entre los cuales voy a citar algunos de sus libros traduciendo los títulos. El del *Santo Lebre* que fue traducido al castellano ya hace años en Mario Muchnik en Barcelona, un libro ya casi inencontrable, *Las razones de los gestos en el Occidente medieval* en Gallimard, *Los vivos y los muertos en la sociedad medieval*, *La historia de los jóvenes* también traducida al castellano que realizó con Giovanni Levi, *El cuerpo, los ritos, los sueños, el tiempo, ensayos de antropología medieval* que es una recopilación de artículos, utilizando este método. Y una gran cantidad de otras obras como son por ejemplo —que yo recuerde en estos momentos— *Los ritmos en*



la Edad Media, obra realmente impresionante, que es producto de las investigaciones de los últimos años. El profesor Jean-Claude Schmitt es, entre otras distinciones, Caballero de la Orden *des Palmes académiques*, medalla del CNRS, Caballero de la Legión de Honor, entre otras muchas, y en el año 2017 Gran premio de *Rendez-vous de l'Histoire* en Francia. De manera que no me hace falta decir que estoy apabullado. He intentado analizar toda la obra del profesor Schmitt y me supera, el intento de estudiar absolutamente todo, todos los intersticios de su obra, que es realmente oceánica.

Entrevista

José Antonio González Alcantud: Usted ha reflexionado sobre la emergencia de esta «nueva» disciplina que nosotros llamamos antropología histórica. ¿Considera la tradición francesa de Marc Bloch como fundadora? Me refiero lógicamente al libro de referencia *Les rois thaumaturges*, un clásico de la historiografía europea ¿Qué piensa?

Jean-Claude Schmitt: Es una cuestión enorme. La antropología histórica es una etiqueta que utilizamos hoy en día, pero ha tardado mucho tiempo en aclararse, y creo que tenemos que echar un vistazo a la historia de este término, de esta tendencia en la investigación histórica y antropológica de los últimos 50 años más o menos, para entender cómo podemos situarnos ahora, como hago yo, como parte de esta corriente. Marc Bloch es, por supuesto, un gran historiador cuya reputación se ha visto reforzada por su vida personal y por el hecho de que fue un héroe de la resistencia contra el nazismo y que fue fusilado en 1944 por los alemanes en Francia. Su papel en la resistencia, naturalmente, aumentó aún más el aura del personaje, pero es cierto que tiene un cuerpo histórico considerable y es interesante ver que este primer libro de 1924 —que ahora hace un siglo— *Les rois thaumaturges*, referido los milagros curativos reales en Francia e Inglaterra, permaneció bastante aislado incluso en la obra de Marc Bloch.

Después de publicar este libro, Marc Bloch se volvió hacia la historia social, no lo hizo de forma tradicional como en su época, pero era una historia social, económica y demográfica y dejó de lado todo el aspecto más antropológico que es el sello distintivo de su libro. Fue Jacques Le Goff quien reeditó *Les rois thaumaturges* en Gallimard y quien, en un prefacio, mostró la importancia de esta obra para las investigaciones que se iniciaron en Francia y en Italia —quizá menos en otros lugares—, a partir de los años sesenta y setenta, por lo que se trata de una especie de redescubrimiento.

J.A.GA.: La condición de profesor de la Universidad de Estrasburgo de Marc Bloch y también de Lucien Febvre y de Maurice Halbwachs, ha dado a esta

universidad en la época un ambiente especial para la investigación, una suerte de intersticialidad ?

J.C.S.: La Universidad de Estrasburgo fue tomada por los alemanes en 1870 tras la derrota de Francia, y los alemanes crearon una gran universidad, y cuando Estrasburgo, Alsacia y parte de Lorena volvieron a ser francesas después de 1918, los franceses también quisieron hacer de Estrasburgo una gran universidad que fuera un faro de la historia intelectual, de la vida intelectual francesa frente a Alemania. Así que enviaron a Estrasburgo a algunos jóvenes profesores de gran talento como Marc Bloch, Lucien Febvre o el sociólogo Maurice Halbwachs, quien también murió deportado durante la Segunda Guerra Mundial. Fueron ellos quienes crearon en Estrasburgo este hervidero de vida intelectual interdisciplinaria entre la sociología, la historia y otras disciplinas y fueron quienes fundaron en Estrasburgo la revista de los *Annales* de 1929. El libro de Marc Bloch es de 1924, y en 1929 se crea *Annales*. Enseguida la revista quiso favorecer los contactos y la interdisciplinariedad tal como lo entendemos hoy, no entonces. Interdisciplinariedad entre la historia, la sociología, el folklore —no había antropología, no tenía ese sentido— o la economía, que también era muy importante. Los *Annales* son el escenario en donde se vive, en aquella época, a finales de los años 20, esta relación disciplinar en las ciencias humanas y sociales, y fue naturalmente la cuna de lo que hoy podemos llamar la antropología histórica.

J.A.GA.: ¿Podría hablarnos, en primer lugar, respecto al paso entre la sociología histórica y la antropología histórica en los años 70, es decir que se pase justamente de hacer un estudio de la sociedad a un estudio cultural? En segundo lugar, sobre la cuestión del método comparativo. Y en tercero acerca del *Santo Lebrél*, que es un santo en el cual hay un culto a un animal que aún queda en el centro de Europa convertido en santo a través de los mecanismos de la cristianización, motivo de su segundo libro que fue traducido al castellano en su tiempo.

J.C.S.: Más adelante hablaré del *Santo Lebrél*. Empezaré hablando sobre la historia de las disciplinas: sociología, antropología... Es complicado porque hay varias corrientes que confluyen para dar lugar a lo que podríamos llamar antropología histórica. Ya hemos hablado de los *Annales*, pero hay que subrayar que la revista de los *Annales*, fundada por Marc Bloch y Lucien Febvre, sólo pudo nacer porque ya había una fuerte demanda de la sociología francesa representada por su fundador, Émile Durkheim. Durkheim quien, a finales del siglo XIX y principios del XX, escribió grandes obras sobre sociología, sociología religiosa, etcétera. Y también sobre antropología, si se quiere, porque ambas están estrechamente vinculadas. Uno de los alumnos de Durkheim fue Marcel Mauss, sin duda el más leído por nosotros los historiadores, ya sea por Marc Bloch, que era su colega, o por nosotros como un representante de una etnología, de una antropología general que planteaba a la sociedad grandes cuestiones sobre religión, parentesco y otros grandes temas, mientras que los

historiadores tendían a centrarse en estudios fácticos.

Gracias a la antropología o sociología de Durkheim y sobre todo de Marcel Mauss, como historiadores empezamos a plantear problemas que llamaremos estructurales. Ese es el trasfondo en el que surge en Francia, en esa línea, el estructuralismo de Claude Lévi-Strauss. Hay una filiación entre Durkheim, Mauss y Lévi-Strauss. Y aquí surge un nuevo encuentro con los historiadores, aunque fuese en forma de



contradicción, ya que el estructuralismo no es muy histórico y por lo tanto era un reto para los historiadores enfrentarse a este pensamiento antropológico en términos de grandes temas y grandes estructuras. El resultado fue cómo pensar como antropólogo y al mismo tiempo dar una dimensión histórica. La transformación para Lévi-Strauss era una transformación lógica, no una transformación histórica. Pero para los historiadores, la transformación de un sistema es un proceso histórico, y ese es el reto que tuvimos que afrontar.

A principios de los años 60, alguien como Jacques Le Goff, que no era el único, pero sí uno de los grandes representantes, seguía hablando de sociología gracias a Marcel Mauss. Para él era el modelo. Más adelante fue Lévi-Strauss quien utilizó la antropología, y así pasamos bastante rápido de la sociología histórica a la antropología histórica. En la idea de Jacques Le Goff en ese momento, el modelo, el tipo de objeto de campo sobre el que podíamos reflexionar era lo que tradicionalmente se llamaba folclore. Había grandes nombres como Arnold Van Gennep, por ejemplo; numerosos estudios de etnólogos y de etnógrafos que trabajaron en el folclore, un término desfavorablemente ambiguo que a veces no estaba bien visto. Le Goff se había tomado en serio la palabra folclore escribiendo artículos sobre la cultura popular en la Edad Media en particular.

La idea era que fuera de la cultura de los clérigos —pero también a través, porque era la única fuente escrita— podríamos tratar de encontrar diferentes niveles de la cultura que no se expresaban por escrito —ni en latín, por supuesto, ni por escrito— de la tradición oral. Que tal vez había fuentes escritas clericales medievales que permitían informar, documentar, estos niveles de la cultura. Para mí lo importante fue el descubrimiento de que quizá podríamos interesarnos por esta cultura de los laicos, es decir, de una gran parte de la población que no dependía necesariamente por completo de la cultura de los clérigos. En ese momento empecé a trabajar con Jacques Le Goff. Participamos en una gran investigación sobre los *exempla*, que son

pequeñas historias que los predicadores utilizaban en sus sermones, que a veces eran bastante divertidas, y su procedencia de la tradición oral. Los predicadores buscaban en la tradición oral historias que ellos transformaban, pero en las que podíamos encontrar motivos de los temas de esta tradición oral, cuentos, por ejemplo, leyendas y demás.

Así empecé a trabajar en este corpus y hubo un relato que me interesó mucho. En él, un predicador, que era también inquisidor a mediados del siglo XIII, descubrió cerca de Lyon una peregrinación a la tumba de un perro que los campesinos decían que era un San Guinefort sagrado, donde llevaban a sus hijos para curarlos. Eso ya era una historia extraordinaria en sí misma y tanto más cuanto este *exemplum*, bastante largo, recogía el lugar el ritual así como la leyenda que explicaba por qué este perro había sido santificado. Pronto me di cuenta de que los etnógrafos de la región de Lyon conocían el lugar y que era probable que encontraríamos una larga continuidad de este sitio de peregrinación.

Fue entonces cuando decidí ir a ver por mí mismo, como etnólogo. De hecho, conocí a gente que de niños habían sido llevados a este bosque a la tumba de San Guinefort. Era un perro y un santo, algo muy ambiguo pues seguía siendo un perro. Luego hice algunas excavaciones arqueológicas con colegas y arqueólogos de Lyon y vimos que efectivamente había habido una especie de pequeño castillo de madera, probablemente no gran cosa, pero en el lugar se puede ver todo un complejo que era a la vez arqueológico, legendario y ritual y que había sido atestiguado desde el siglo XIII, incluso por excavaciones arqueológicas desde el siglo XI XII hasta el siglo XX.

Pude interrogar a personas —que sin duda ya están muertas—, pero que conocían muy bien el bosque. No era casualidad que el bosque estuviera aislado a cierta distancia de los pueblos de alrededor, a varios kilómetros y totalmente aislado.

J.A.G.A.: Recordando la obra de Louis Dumont referida a la Tarasca ¿Podría hablarnos sobre la cuestión del «hecho local» presente también en su obra ya que el *Santo Lebrel* es también un hecho local? ¿Cuál ha sido su influencia?

J.C.S.: Louis Dumont es un gran antropólogo que comenzó su trabajo con un estudio local en Francia y luego se dedicó a la India. Fue un antropólogo general de los principales conceptos políticos, también de la antropología política sobre el individualismo, entre otros temas. Le sucedió un poco como a Marc Bloch que pasó de *Les rois thaumaturges* a la sociedad feudal. Louis Dumont pasó de su primer libro, *La Tarasque*, a la antropología india, y de ahí a la reflexión sobre las grandes estructuras sociopolíticas entre la India y Europa.

En mi libro *La raison des gestes dans l'Occident médiéval* hice un estudio sobre los gestos, los gestos de la cruz, la señal de la cruz. Empiezo diciendo que es un ritual y que parte de la antropología del ritual tiene dos antepasados: Marc Bloch y *Les Rois thaumaturges* y Louis Dumont y *La Tarasque*. La Tarasca es un ritual local que permanece aislado en la obra de Louis Dumont, siendo una obra maestra

desde el punto de vista de la antropología histórica, que en esa época no tenía ese nombre. Así que para mí es un libro muy inspirador y forma parte de mi biblioteca mítica.

Sobre la cuestión local, el *Santo Lebrel* se publicó en italiano en la serie microhistoria de Carlo Ginsburg y Giovanni Levi y entonces la idea era que la microhistoria cambia lo que llamamos el punto focal, no como con una cámara, es decir, si cambias el punto focal ves otras relaciones, que es lo que Carlo Ginsburg y Giovanni Levi teorizaron a nivel de barrio en una ciudad. No ves lo mismo que si estuvieras mirando a toda la ciudad, y para mí en un bosque del pueblo, ves cosas que naturalmente no puedes ver si adoptas una visión global. Así que hay que ir cambiando el enfoque: el problema no es quedarse en lo local, sino ver las cosas en general, y yo diría que en general primero. Para mí, el historiador es ante todo un estructuralista, y creo que hay que empezar por ahí, pero luego, cuando cambias el enfoque, ves que a nivel local aparecen relaciones sociales, relaciones de parentesco, todo tipo de cosas que no puedes ver de otra manera.

La obra de Dumont no era un estudio general del ritual, era sobre un ritual concreto en una ciudad concreta como Tarascón, como podría haber sido Granada.

J.A.GA.: Volviendo al tema del *Santo Lebrel*, me gustaría abordar la cuestión del antropomorfismo que es una cuestión de actualidad porque sabemos que hay una serie de categorías entre los vivos y los muertos y a la vez entre los mundos natural y humano ¿qué piensa de esta transición después de algunas décadas de la publicación del *Santo Lebrel*?

J.C.S.: Existe una paradoja, porque creo que mi libro *Santo Lebrel* fue un poco pionero en su momento al plantear esta curiosa cuestión de un caso extraño de un perro santo, pero si tuviera que hacer este trabajo hoy, probablemente lo haría de otra manera, porque la cuestión de la animalidad y la humanidad ha adquirido una dimensión considerable en la investigación de historiadores y etnólogos en los últimos diez o veinte años, y esto está naturalmente ligado a un cambio en la relación de nuestra cultura con la naturaleza, con los animales, los derechos de los animales, etcétera.

Hoy tendría otras inspiraciones, no voy a reescribir el libro, aunque esta cuestión ha cobrado relevancia y creo que en los próximos años tendremos publicaciones que saldrán y que serán muy importantes sobre la cuestión de los animales y la relación entre el hombre y el animal. Pero es cierto que estas ya eran algunas de las preguntas que me hacía.

Es una interrogante que me hice recientemente en un libro, no el último sino el penúltimo, llamado *Le cloître des ombres*, en el que estudio un caso muy local, un abad cisterciense en Alemania Occidental alrededor de 1200. Este personaje escribe una especie de autobiografía en forma de diálogo con un monje, habla de demonios y está cubierto de demonios por todas partes. Hay demonios en su cuerpo, en sus

sueños, cada vez que hace un gesto dice, por ejemplo «no soy yo, es el demonio que empujó mi brazo o quien quiere rascarse es el demonio». Se trata de una pesadilla y habla de eso con otro monje quien escribe todo y hace un libro extraordinario, no conozco ningún equivalente en la literatura latina medieval. Ahora bien, el papel de los demonios es actuar como intermediarios entre el hombre y la naturaleza, lo que llamamos naturaleza, pero esa no es la palabra medieval, la palabra medieval sería la creación, la creación divina. Los animales, las montañas, el trueno y los demonios toman la forma de todo esto. No son demonios, no aparecen como demonios, sino como una gallina, un pájaro, un jabalí, un trueno, todo eso son demonios y nos encontramos con una sociedad que desde un punto de vista antropológico podríamos llamar animista... Pero ¿es animismo? Realmente no.

Porque en el animismo el monte, el río, el jabalí tienen alma y el cazador tiene que negociar con el alma de la caza para ir a cazarla y pedirle permiso para matarla y aquí no es así, son los demonios los que hacen de intermediarios y toman la forma de todo eso. Por esta razón estamos en una sociedad que no es una cultura animista sino analogista. Otro antropólogo, Philippe Descola, recientemente ha escrito mucho sobre esto, intentado definir las grandes ontologías del mundo. Lo que él llama el totemismo, el naturalismo, es nuestra ontología, y en la antigua China o en la Edad Media es el analogismo. Considero que aquí estamos hablando de una situación analogista, por lo que mi libro sobre este personaje ayuda a aclarar las cosas. Esa es una de las razones por las que, si tuviera que reescribir hoy el libro sobre el *Santo Lebré* lo haría con toda esta aportación de la antropología de la naturaleza que tanto terreno ha ganado en los últimos años.

J.A.G.A.: Descubrí su obra cuando era becario del desaparecido Museo de Arte y Tradiciones Populares de París en los años 80. Cayó en mis manos su texto sobre el Charivari, sobre las encerradas como le llamamos aquí. Me llamó mucho la atención aquel trabajo porque había medievalistas. Estaban Jacques Le Goff y usted, por lo que le quisiera preguntar si hay una relación entre las encerradas y el carnaval y cuál ha sido el papel de la obra de Mijail Bajtin, el folklorista ruso, que dedicó parte de ella al carnaval y la venganza de la cultura popular a través del carnaval.

J.C.S.: El coloquio sobre el Charivari que organizamos en 1978 y que se publicó en 1981, surgió de mi colaboración con Jacques Le Goff. Me había dado cuenta de que acababan de publicarse varios artículos sobre el Charivari en *Annales* en particular, y que algunos nombres importantes estaban implicados como E. P. Thompson, el gran historiador de la sociedad industrial británica que había trabajado sobre la *rough music*, es decir, el Charivari en Inglaterra. Natalie Zemon Davis, que acaba de fallecer, había publicado un artículo en *Annales* sobre el Charivari en el Lyon del siglo XVI, y había uno o dos trabajos más sobre el tema. Así que le propuse a Jacques Le Goff la idea de organizar una especie de gran encuentro de historiadores y antropólogos, y como estábamos en L'École des Hautes Études —donde había de todo, estaban todos allí en cierto modo— organizar un gran encuentro internacio-

nal sobre este tema sería una oportunidad para reunir a todos aquellos historiadores que trabajaban desde una perspectiva antropológica y a todos aquellos antropólogos interesados en la historia.

Fue el momento fundacional, por así decirlo, de la antropología histórica o historia antropológica. Natalie Zemon Davis, E.P. Thomson, estaban allí, Julio Caro Baroja, de España, también. Estaba además Daniel Fabre, que es un hombre muy bueno que se convirtió en un amigo en ese momento, estaba Maurice Godelier y también Françoise Héritier.

El único que había escrito realmente sobre el Charivari en ese momento era Claude Lévi-Strauss en las *Mitológicas*. Así que fui a verlo y le dije que quería informarle, pero le hice saber que no sería buena idea que viniese porque los demás no se habrían atrevido a hablar. Me entendió muy bien, me dijo «está muy bien que organices tu simposio, está muy bien que no vaya, pero naturalmente estoy muy interesado», por lo que en cuanto salió el libro se lo llevé.

Fue una discusión muy libre y magnífica con mucho debate. Este coloquio fue un hito importante en el acercamiento de historiadores y antropólogos no sólo en Francia, ya que fue internacional, había incluso alemanes. Fue una fecha importante y desde entonces no se me ocurren muchas otras ocasiones que hayan sido tan importantes. El Charivari fue un pretexto para hablar del método del estructuralismo y de la historia, y no creo que haya habido realmente un equivalente desde entonces.

J.A.G.A.: La siguiente cuestión está relacionada con la religión popular ya que en la época a la que se refiere la atmósfera en Francia y en toda la Europa era la del Concilio Vaticano II. El concepto de religión popular es muy fértil para esa época ¿Qué piensa hoy en día, con cierta distancia, de la religión popular?

J.C.S.: Pienso que ya no es un concepto relevante y que necesita ser visto en el contexto de la evolución de la historiografía religiosa e incluso católica después del Concilio Vaticano II, en el que los historiadores eran a menudo católicos. En Italia en particular, giraban en torno a Raoul Manselli y otros, y en Francia a Etienne Delaruelle, que era canónigo. La gente de la Iglesia que también eran historiadores se preocupaban por saber cómo se difundía el mensaje de la Iglesia entre la gente, y eso es realmente lo que dio origen a este concepto de religión popular. Yo estuve en contra del concepto de religión popular porque existía la idea de que todo venía de lo alto y que la gente tenía que adaptarse.

Eso es en parte cierto, pero a mí me parecía, precisamente con la etnología y el folclore, que había algo más, que había una verdadera creatividad en la base. Es la razón por la cual escribí por entonces un artículo en *Annales* que era muy crítico con la noción de religión popular. Hoy no hablaríamos de religión popular porque, sencillamente, la cuestión de la religión ha cambiado por completo. Actualmente la cuestión de la religión ya no está vinculada a la institución eclesiástica porque ya no hay muchas instituciones eclesiásticas. En otras palabras, la religión y las creencias han experimentado —están experimentando— una vitalidad extraordinaria, pero

fuera del marco institucional, por lo que estamos en un sistema completamente diferente.

Hoy en día es una religión muy individualizada, una mezcla individual alrededor de personas que van, por ejemplo, en busca de algo a la India, de medicinas alternativas y demás, y que no tienen ningún apego particular a la iglesia, a las iglesias. Eso puede existir, por supuesto, pero ha perdido mucha importancia, así que no creo que el tema siga siendo de actualidad, hay otros temas en torno a la religión que se han vuelto más importantes.

J.A.G.A.: Me gustaría abordar una obra mayor de su producción en el que trata el tema del ritmo de la vida colectiva. Al respecto, hay un pequeño libro en el que encontramos la invención de la celebración de cumpleaños. Pero, sobre todo, está su obra *Los ritmos en la Edad Media* en la que hallamos inspiración de Émile Durkheim, quien dice «es el ritmo de la vida social el que está en la base de la categoría de tiempo».

J.C.S.: Existen varias razones para escribir este libro. La primera es que, como a muchos historiadores, obviamente me interesa el tiempo. Pero al mismo tiempo no quería escribir un libro sobre el tiempo en la Edad Media, por ejemplo, porque ya hay mucho al respecto. Buscaba otra forma de plantear preguntas sobre el tiempo, pero no sólo sobre el tiempo. La idea de los ritmos de vida me parecía fundamental porque en el tiempo no sólo hay un tiempo lineal, el tiempo de la historia, sino que



está el tiempo vivido, el tiempo cotidiano, el tiempo que vuelve día tras día, año tras año. Es mucho más una cuestión de ritmo y no sólo de temporalidad.

De hecho, la reflexión de Durkheim —retomada también por Marcel Mauss, sobre el fundamento del sentimiento del tiempo, de la comprensión del tiempo en una cultura— es el ritmo. Esto significa que, por ejemplo, entre los esquimales, que es un ejemplo que da Marcel Mauss, el hecho de que alternen el invierno que pasan en grupo en el iglú y el verano en que salen a cazar en la banquisa, este juego de equilibrios, explica toda su concepción del tiempo.

Obviamente, en la Edad Media en Europa era otra cosa, pero el tiempo vivido, en definitiva, es el fundamento de nuestra concepción del tiempo y por eso concebí la idea de trabajar sobre el ritmo cuando no había nada desde el punto de vista de los historiadores. Apenas hay libros sobre la cuestión del ritmo, lo cual es extraño. Y sin embargo es una gran cuestión filosófica, una gran cuestión antropológica, con muchos libros desde Durkheim. Mauss, etcétera. Pero los historiadores no han escrito nada sobre ello, así que quería hacer un poco en ese sentido.

Abordar todos los ritmos no es posible, por supuesto, pero sí hablar de la idea de que existen todos los ritmos a la vez. Después, la cuestión fue cómo organizarlo, así que me divertí haciendo días como los de la Creación en el Génesis, porque esa es el primer ritmo, la creación del mundo y de la humanidad por parte de Dios... y esa es la estructura del libro.

La idea era partir de esta afirmación fundamental de Durkheim o Mauss, o de ambos en realidad, de que el ritmo de la vida social es la base de la categoría del tiempo. Eso es lo que quería hacer, así que acabé con un gran libro y, al mismo tiempo, también concebí el libro basándome en gran medida en imágenes, porque las imágenes tienen que ver con el ritmo, el ritmo en el color, la forma... otra dimensión de mi trabajo, la cuestión de lo visual, de la imagen.

J.A.G.A.: Para esta última parte de la entrevista, me gustaría que me hablara sobre la cuestión de la figura. Usted escribió hace poco el libro *Penser par figure*. Luego apareció *Les images médiévales*, que ha salido en el mes de septiembre último ¿Cómo llegó a la antropología de las imágenes? ¿Hay una verdadera escuela de la antropología de las imágenes? Pienso en Hans Belting, en Didi-Huberman, en usted mismo. Una escuela que trabaje sobre la intersticialidad entre la antropología y el pensamiento imaginario a través de las imágenes.

J.C.S.: Si se quiere, es la idea de que hay que unirlo todo, no sólo la historia y la antropología, sino también la historia del arte, algo que me preocupa desde hace mucho tiempo. He tenido toda una educación visual desde mi infancia, así que tengo interés por las imágenes. Hablo de imágenes, no de arte. Pienso en Hans Belting, quien publicó un libro muy importante, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, (1990). Para él la Edad Media, tanto bizantina como occidental, es un mundo de imágenes pero no de arte.

Esto significa que hay imágenes muy bellas y que tenemos un gusto estético, pero el problema no es el arte, es la imagen: ¿cumple la imagen una función, en particular entre el hombre, los demás hombres y la divinidad? Llegué a las imágenes, pero también a ciertos textos —que me interesan desde hace mucho tiempo y que son textos visuales— es decir textos sobre la visión y la cuestión de los sueños.

La cuestión de los sueños es central porque es a través de los sueños que nos definimos y abrimos nuestra imaginación a todo lo que es invisible, es decir, la divinidad, el futuro o el pasado, todo lo que sólo podemos conocer a través de ellos. He intentado reunir todos estos hilos en este interés por la *imago*, digo *imago* y no imagen, lo digo en latín porque la *imago* es a la vez la definición del hombre, el hombre creado por Dios «a imagen de Dios». Es lo imaginario, son sueños y visiones, y luego son objetos materiales que son imágenes materiales, en particular imágenes de culto. Ese es el campo en el que trabajo, con cuestiones de historia y antropología al mismo tiempo.

En 1996, con mi colega y muy buen amigo François Lissarrague —desgraciadamente fallecido hace unos años y especialista en jarrones griegos antiguos— fundamos una colección de obras en Gallimard que duró diez años. Publicamos una veintena de libros y nuestros autores fueron Hans Belting, que publicó tres libros en la colección, Georges Didi-Huberman, que publicó dos libros, y un montón de trabajos que hicimos juntos.

Hemos estado trabajando con grupos de personas sobre el tema de las imágenes en la Antigua Grecia, la Edad Media, etcétera. No se trata sólo de una preocupación individual, por supuesto, sino de toda una tendencia historiográfica actual, en la que las imágenes se utilizan como documentos históricos, no como ilustración, como solían hacer los historiadores. Había dos peligros: la actitud tradicional de los historiadores, que encontraban en las imágenes ilustraciones de lo que ya sabían por los textos, y los historiadores del arte. Diría que la imagen es demasiado importante para dejarla a los historiadores del arte, porque la cuestión no es sólo el estilo o identificar autores o artistas —eso está bien, es muy importante— lo esencial es el significado y la función de las imágenes, y este significado puede ser religioso, político, social, etcétera. Es un objeto histórico total.

J.A.G.A.: La última pregunta está relacionada con Granada. En Granada, realmente no existe una Edad Media cristiana ya que hablamos de un periodo musulmán y tendríamos que hablar de Edad Media que tampoco sería un concepto musulmán. Hay un debate que ha afectado a Francia en los últimos tiempos que tiene que ver con Averroes. Es un debate que ha dado lugar a una controversia porque Alain de Libera, del Colegio de Francia, decía que el filósofo andalusí había sido fundamental para la Sorbona. Tuvo una contestación de un historiador medievalista, Sylvain Gouguenheim, en un libro —*Aristóteles en el Mont Saint Michel*— en el que éste decía que no se le debe nada a Averroes en la transmisión del pensamiento

clásico de Europa sino que ya existía a raíz de un descubrimiento en el Monte Saint Michel ¿Qué opina de esta confrontación?

J.C.S.: No soy especialista, pero me sorprendió mucho el libro de Sylvain Gouguenheim, un historiador que trabaja mucho sobre Alemania y que ha publicado un libro muy bueno sobre Hildegarda de Bingen, que me gustó. Leí su libro y me pareció muy curioso. No es cierto que se pueda reducir la influencia de los grandes filósofos musulmanes —bueno, árabes musulmanes de la Edad Media, como Avicenna, Averroes, a los que usted cita— y por el contrario magnificar el papel del Monte Saint Michel en la transmisión de Aristóteles.

A mí no me convenció, a nadie le convenció mucho. Alain de Libera, en quien confío plenamente para estas cuestiones, ha demostrado claramente la idea de que fue a través de España y del sur de Italia como estos importantísimos filósofos árabes de los siglos X y XI influyeron en la transmisión de la física en particular (no del todo de Aristóteles, puesto que algo de él ya se conocía). Estoy convencido de que fue así y no en el Mont Saint Michel, un caso muy local que Gouguenheim quiso magnificar, así que se equivoca. Por el contrario, es muy importante la influencia de Aristóteles a través del mundo judeo-árabe —porque todo está muy entrelazado de Andalucía y del sur de Italia en la Sorbona y en otras universidades, como el hecho de pensar de manera diferente acerca de la naturaleza, efectos que vemos incluso en las imágenes.

Bibliografía selecta de Jean-Claude Schmitt

Mort d'une hérésie, Mouton, 1978.

Jacques Le Goff & Jean-Claude Schmitt (eds.). *Le Charivari*. París, EHESS, 1981.

Le Saint Lévrier. Guinefort, guérisseur d'enfants depuis le XIIIe siècle, Flammarion, 1979. Tr. *La herejía del santo lebre*, Muchnik, 1984.

Les superstitions, Le Seuil, 1988. Tr. *Historia de la superstición*, Crítica, 1992.

La Raison des gestes dans l'Occident médiéval, Gallimard, 1990.

Les Revenants: les vivants et les morts dans la société médiévale, Gallimard, 1994.

Le corps, les rites, les rêves, le temps: Essais d'anthropologie médiévale, Gallimard, 2001).

La Conversion d'Hermann le juif: Autobiographie, histoire et fiction, Le Seuil, 2003.

Le cloître des ombres. París, Gallimard, 2021.

Penser par figure. Du compas divin aux diagrammes magiques. París, Arkhé, 2019.

Les images médiévales. La figure et le corps, París, Gallimard, 2023.

NOTAS

1. Transcripción y traducción: Sandra Rojo Flores.

Flamenco: historia y visiones del andalucismo

Flamenco, History and the Visions of Andalusianism

Charles K. Hirsckind

Universidad de California en Berkeley

ORCID: 0000-0002-3043-2395

Resumen

El flamenco se ha transformado en un parteaguas emocional compartido con la música del norte de África. Más allá de los elementos formales el autor propone una lectura integradora de la dimensión antropológica de los sistemas musicales vinculados a al-Ándalus/Andalucía, a través del andalucismo. Toma varios ejemplos, pasados y presentes, de esta confluencia emocional, desde Rodolfo Gil Benumeya hasta Antonio Manuel.

Palabras clave: Andalucía, andalucismo, flamenco, nuba, Magreb

Abstract:

Flamenco has become an emotional watershed shared with the music of North Africa. Beyond the formal elements, the author proposes an integrative reading of the anthropological dimension of the musical systems linked to al-Andalus/Andalusia, through Andalusianism. He takes several examples, past and present, of this emotional confluence, from Rodolfo Gil Benumeya to Antonio Manuel.

Keywords: Andalusia, Andalusianism, Flamenco, Nuba, Maghreb.

En 1924, Blas Infante, el «padre del nacionalismo andaluz», como llegó a ser denominado, emprendió un viaje a la ciudad de Agmat, en Marruecos. «Estaba decidido», reflexionó más tarde, «a renovar las andanzas que en su día hicieron nuestros padres hasta la tumba de uno de los hombres que más caracterizaron el espíritu de nuestra tierra, Abu-l-Qâsim ibn 'Abbâd, al-Mu'tamid, el verdadero rey de Sevilla, Córdoba, Málaga y Algarve... » Seis siglos y Andalucía no ha enviado sus condolen-

cias (*saudad*) con el cuerpo vivo de uno de sus hijos a la tumba del Rey Poeta, que murió en el lejano desierto invocando a su patria con sus versos llenos de dolor» (Infante 2008, 117). Infante había llegado a compartir con otros andaluces de su generación la opinión de que un referente simbólico e histórico clave para la renovación social y política de Andalucía se encontraba en al-Andalus, sede histórica de la cultura diferenciada de la región y cúspide de su expresión creativa. En su propia expresión filosófica, al-Andalus era «el fundamento de nuestra voluntad diferenciada de existir» (Iniesta Coullaut-Valera 2001). Además, en la persecución y expulsión de los moriscos (los musulmanes ibéricos obligados a convertirse al cristianismo en el siglo XVI, y posteriormente expulsados a principios del XVII), Infante vio una injuria histórica cometida contra el pueblo andaluz que había permanecido expuesta y sin tratar a lo largo de los siglos, una injuria sobre cuya base los agravios contemporáneos extraían su fuerza y su peso histórico. Su viaje a Agmat, en 1924, tuvo por objeto honrar y resucitar la memoria de este célebre andaluz y reunirse con algunos de los descendientes de los moriscos y moriscas forzados al exilio entre los siglos XV y XVII.

Tras su visita a la tumba de al-Mu'tamid en Agmat, Infante se detuvo en Rabat, donde asistió a una reunión en la que se interpretó música andalusí y se reunió con descendientes de los andalusíes forzados al exilio. Al escuchar la interpretación de *nubas andalusíes* —una forma musical clásica del norte de África pero de origen andalusí—, Infante quedó impresionado por la profunda resonancia de esta música con las tradiciones flamencas del sur de España y por el sentido trágico compartido en el núcleo expresivo de ambos géneros musicales¹. Conmovido por la intimidad musical que unía a los exiliados andaluces de Marruecos con los habitantes españoles de su antigua patria, Infante dedicó los años siguientes a un estudio histórico y etnográfico sobre los orígenes y el repertorio expresivo del flamenco, cuya versión abreviada se publicó finalmente a título póstumo en 1980 (Infante, 1980). En el flamenco, Infante podía oír la voz triste de Andalucía, una voz que entonaba, simultáneamente, el sufrimiento lejano de los musulmanes ibéricos obligados a esconderse y exiliarse en el siglo XVII y las oscuras tribulaciones del alma andaluza contemporánea. El flamenco articulaba una geografía histórica que unía al-Andalus y Andalucía, Iberia y el norte de África, un territorio al que Infante dedicó gran parte de su vida.

En este empeño no estuvo ni mucho menos solo. De hecho, es sorprendente que casi todos los contribuyentes importantes a la tradición del andalucismo desde finales del siglo XIX hayan encontrado en el flamenco una clave para pensar en la unidad y continuidad de la España contemporánea tanto con su pasado árabe medieval como con el norte de África y Oriente Próximo. Infante hizo del flamenco una voz, un sonido, a menudo un grito, de un sujeto histórico cuya experiencia abarcaba tanto el pasado morisco como el presente español. Al hacerlo, buscó transformar la relación sentida entre los andaluces contemporáneos y sus parientes lejanos (musulmanes), y por tanto las conexiones significativas por las que el pasado se articulaba

con el presente, y España con Oriente Próximo. Más que establecer una conexión, impulsó una práctica de escucha y reflexión sobre el territorio musical expresado por esta forma estética como elemento central de un ethos y una perspectiva andalusíes, una práctica asumida y desarrollada por las generaciones posteriores de *andalucistas*.

Antes de seguir adelante, permítanme hacer algunas observaciones preliminares sobre la tradición del andalucismo a la que me he referido anteriormente (Hirschkind, 2020). El andalucismo surge a finales del siglo XIX como un movimiento de un reducido grupo de intelectuales que, ante el malestar nacional provocado por la pérdida del imperio de ultramar y la debilidad económica y política del país, comenzaron a buscar en el pasado y en las tradiciones folclóricas los recursos para la renovación nacional (González Alcantud, 2014; Calderwood, 2018; Flesler, 2008). Para algunos de estos pensadores, la reflexión sobre las tradiciones andaluzas condujo directamente a una reconsideración de la herencia musulmana y judía dentro de la Andalucía contemporánea, y a un reconocimiento de su impronta en la fisonomía humana y material de la región. En la segunda década del siglo XX, este movimiento de recuperación cultural promovido por los intelectuales *de fin de siglo* se vinculó directamente a una política de autonomía regional, una ambición que ya estaba bien desarrollada en otras partes de España, especialmente en Cataluña y el País Vasco. En el uso común, andalucismo se refiere principalmente a este movimiento regional-nacionalista, que hoy en día sigue influyendo las políticas culturales y educativas del estado andaluz.

Aunque ese movimiento político regional es una de las caras de la tradición *andalucista*, ésta abarca un abanico mucho más amplio y heterogéneo de perspectivas, instituciones y prácticas culturales y estéticas. El andalucismo, en este sentido más amplio, se entiende mejor como una tradición moderna de reflexión crítica sobre las normas de la política y la cultura españolas y europeas, basada en un compromiso con las historias y legados de los habitantes musulmanes y judíos del sur de Iberia. Esta tradición, que se extiende desde finales del siglo XIX hasta la actualidad, se basa en el principio de que la Andalucía contemporánea es históricamente vinculada con al-Andalus, la Iberia islámica medieval, y que los retos a los que se enfrentan los andaluces en la actualidad exigen un reconocimiento de esa identidad histórica. El flamenco, como sostengo aquí, ha proporcionado un recurso clave para articular la geografía estética de la visión histórica del andalucismo.

Durante una conversación que mantuve en Sevilla con la estudiosa del flamenco Cristina Cruces Roldán, ella introdujo un término que me parece útil para pensar en la música como medio histórico (Cruces, 2005). «Lo que comparten el flamenco y la tradición andalusí es *un fondo sonoro* común que facilita a los músicos flamencos relacionarse con la música andalusí, experimentar con ella y comprenderla». Describió una conversación que mantuvo con Gerardo Núñez, célebre guitarrista flamenco y líder en la exploración de estas tradiciones. «Gerardo me lo explicó así: `Su música andalusí [la de los marroquíes de] es algo universal en lo que nosotros [los músicos

flamencos españoles] podemos movernos con bastante facilidad, porque compartimos *el fondo sonoro*. Con los músicos andalusíes marroquíes, cuando toco algo, saben cómo basarse en ello, ampliarlo, reconocen cómo moverse dentro de ello. Cuando empecé a tocar jazz, podía basarme en él porque tenía conocimientos técnicos, pero no lo entendía intuitivamente. Era como un idioma extranjero, aunque podía aprenderlo. La música andalusí, sin embargo, es más como un idioma que una vez conocí pero olvidé, o uno que puedo hablar sin saber».

El *fondo sonoro* descrito por Cruces Roldán ofrece un terreno de relaciones y posibilidades musicales latentes, en el que el músico flamenco o andaluz experto puede «moverse», cruzando las fronteras de la tradición y el género a su antojo. Si bien estas fronteras son musicales, también son geográficas y temporales, ya que las relaciones y conexiones que ofrece el fondo se extienden a través de diferentes épocas y lugares. En otras palabras, la figura del *fondo* plantea una pregunta más amplia que no puede responderse dentro de un marco historiográfico convencional: ¿cómo pueden las capacidades de escucha y sintonía sonora dar forma a la manera en que las tradiciones musicales se cruzan, se relacionan entre sí y abren una epistemología del oído que desafía los supuestos historicistas y los protocolos probatorios? ¿Podríamos hablar de un contra-tiempo del oído que, cuando es aprendido por los músicos y el público, reorganiza nuestra percepción del pasado como una dimensión de nuestras prácticas y percepciones actuales, y reestructura la red de relaciones históricas que coinciden en nuestra experiencia de nosotros mismos y del mundo que hemos heredado? En resumen, el *fondo sonoro* de Núñez-Roldán perturba nuestro sentido del orden contemporáneo al permitir que otros linajes alternativos de similitud y conexión reclamen su lugar. El espacio de improvisación que el *fondo* ofrece al músico experto (o al oyente) —las conexiones que posibilita— puede considerarse simultáneamente musical e histórico: una articulación del sonido y del tiempo. La tradición del *andalucismo* implica un sentido cultivado del modo en que el pasado y el presente ibéricos se mantienen unidos, del mismo modo que un músico tiene un sentido del modo en que diferentes estilos musicales se entrecruzan para formar un terreno común, cargado de posibilidades musicales emergentes. En este encuentro de horizontes, el músico sensible intenta revelar patrones latentes en este *fondo*, un territorio de conexión estética y afectiva capaz de ser escuchado. Este territorio, la imagen sonora de un mundo mediterráneo producida por el imaginario geográfico del *andalucismo*, proporcionará a los *andalucistas* los materiales afectivos para conformar una visión de la historia al margen de la geografía política normativa de España y su trayectoria europea.

En resumen, el flamenco proporciona *al andalucismo* las herramientas estéticas para perfeccionar una actitud epistémica única, que sintoniza con la presencia sutil pero omnipresente de un mundo medieval heredado de y con sus importantes lecciones para la vida social y política contemporánea. Dentro de la apertura sensorial-emocional que ofrece la paleta sonora del flamenco, *los andalucistas* encuentran

la posibilidad de sentir y pensar a través del *fondo sonoro* que une al-Andalus con Andalucía, Oriente Medio con Europa, el islam con el cristianismo, y así desafiar las pretensiones de un mundo basado en estas oposiciones.

Permítanme subrayar aquí que mi interés en este trabajo no es evaluar la adecuación histórica de las afirmaciones hechas por los escritores *andalucistas* sobre la genealogía o la trayectoria histórica del flamenco. Muchas de esas afirmaciones, incluidas algunas de las realizadas por Blas Infante en su libro sobre el tema, han sido duramente criticadas como dudosas o inexactas por flamencólogos e historiadores (Steingress, 1993, 2002). El enfoque que yo adopto aquí, por el contrario, deja de lado una perspectiva histórica de la música para perseguir, en cambio, lo que podría llamarse una *historia musical*. Con esto me refiero a una investigación que se pregunta cómo un género musical, con sus sensibilidades estéticas y repertorios emocionales asociados, puede sintonizarnos con el pasado de manera diferente a un enfoque basado en los métodos y protocolos de la historiografía secular. La tradición del andalucismo, como demuestro a continuación, ofrece una gran oportunidad para este tipo de investigación.

El territorio musical del Mediodía

Contemporáneo de Blas Infante, Rodolfo Gil Benumeya nació en la localidad andaluza de Andújar en 1901. Benumeya cambió pronto su nombre de Torres a Benumeya, al descubrir que su madre tenía raíces moriscas y era descendiente de Abd Allah Ibn Umayya, miembro de la familia gobernante de los Omeyas. Tuvo una larga carrera en como periodista y administrador dentro de las instituciones del colonialismo español, tanto antes de la guerra civil como después como funcionario del régimen franquista. Fue un importante contribuyente a la tradición *del andalucismo*.

La trayectoria política de Benumeya es un estudio de contradicciones. En el centro de su pensamiento se encontraba un replanteamiento radical del orden geopolítico contemporáneo basado en la consideración de las posibilidades políticas que ofrecía el concepto de civilización hipanoárabe². El Protectorado español en Marruecos (1912-1956), en su opinión, era una expresión natural de este vínculo civilizacional, una «obligación moral», debida a los marroquíes por razones tanto históricas como raciales. Desgarrados por la expulsión de los moriscos a principios del siglo XVII y mantenidos en el aislamiento durante los siglos siguientes por un concepto muy restringido y excluyente de la identidad nacional española, España y Marruecos estaban por fin, en la visión de Benumeya, volviendo a sus raíces culturales y espirituales a través de los procesos de intercambio y colaboración establecidos por el Protectorado. Es fácil, en este sentido, interpretar las opiniones de Benumeya como poco más que una justificación del colonialismo español y, de hecho, las autoridades del régimen franquista recurrieron con frecuencia a su discurso de afinidad

fraternal en sus esfuerzos propagandísticos, tanto en España como en Marruecos (Calderwood, 2018).

Sus puntos de vista, sin embargo, también contradecían la lógica colonial española, una contradicción expresada en la carrera de Benumeya por el hecho de que fue, por un lado, un administrador del régimen franquista destinado en varias partes del norte de África y, por otro, un defensor declarado y colaborador frecuente de los líderes del movimiento nacionalista marroquí y del movimiento panislamista que surgió en Oriente Medio en los años cuarenta y cincuenta. En la perspectiva que desarrolló en numerosos escritos, España ya no ocupa el centro del cálculo político, ya no organiza el terreno de la estrategia política. Más bien, es el mundo arabófono desde el que deben pensarse las posibilidades de coordinación y acción política, un mundo con el que España está profundamente entrelazada pero que ni domina ni determina su agenda.

El espacio geopolítico en el que Benumeya enmarca su análisis de la acción política, lo que él denomina «Mediodía», surge del núcleo civilizatorio de la sociedad andalusí medieval, aún vivo en el Marruecos contemporáneo, afirma, pero que se irradia hacia el exterior para abarcar regiones cuyas propias condiciones políticas se alinean estructuralmente con las del norte de África (Gil Benumeya, 1929). Mediodía, en este sentido, indica tanto un concepto civilizacional, para el que al-Andalus constituye su momento fundacional, como una posición estructural en relación con las distribuciones contemporáneas de poder y riqueza. Es también, para Benumeya, la analítica política a través de la cual pueden articularse y coordinarse las luchas globales contra el régimen existente de dominación europea (principalmente francesa y británica). Este «universo visto desde el Albayzín» (Gil Benumeya, 1928) un tejido histórico de afiliaciones y afectos estéticos, lingüísticos, religiosos y políticos, de armonías musicales y correspondencias culturales enterradas desde hace mucho tiempo, ofrece un antídoto contra las tiranías epistemológicas y cartográficas mantenidas por el poder europeo. La inteligibilidad de este universo requiere de al-Andalus, figura histórica de cuya proyección temporal hacia el futuro Benumeya y sus compañeros *andalucistas* excavarán repetidamente desde la inconsciencia del gesto, el lenguaje, el arte y, especialmente, la música. No en vano, dedicó gran parte de sus escritos a explorar las tradiciones musicales, arquitectónicas, dancísticas y festivas populares tanto españolas como de Oriente Próximo, haciendo hincapié en las coincidencias, similitudes y conexiones genealógicas que constituían la realidad cultural-espiritual compartida que, en su opinión, unía a estas regiones.

Al igual que muchos de los *andalucistas* con los que se relacionó a principios de los años 30, entre ellos Blas Infante y el poeta Federico García Lorca, la sensibilidad *andalucista* de Benumeya era profundamente musical. A lo largo de sus escritos volvió una y otra vez a estas formas musicales, trazando cada línea y curva de sus geometrías emocionales, como si el universo mediterráneo que estaba montando exigiera tal infraestructura musical. Estas líneas y curvas conducían invariablemente al

sur y al este, a los árabes, judíos y gitanos cuya experiencia histórica en suelo ibérico resonaba en el grito del cantaor flamenco y en el rasgueo de la guitarra. La prosa de Benumeya alcanza a menudo sus efectos más líricos en las secciones dedicadas a la música andaluza:

El canto andaluz es el más poderoso de los encantamientos; su extraña brujería es la nota esencial de la milenaria vida semítica, elemental e indescifrable. Es la fiel expresión de la humanidad morena, que pasa de largos periodos de letargo e indolencia a las convulsiones más delirantes. La guitarra mediterránea y la dulzaina beduina cantan el eterno dolor de la raza, mientras un trozo de espíritu se escapa de la garganta y se incrusta en el éter de un grito que es a la vez plegaria y rugido de león en celo (Gil Benumeya [1928]: 247).

Interpreto la exuberante prosa de Benumeya (y las obras del andalucismo en general) como expresión de una ambición ética, una aspiración a resintonizar los sentidos de sus lectores con un mundo mediterráneo formado por elementos «semíticos», negados durante mucho tiempo. Sus escritos sobre música se convierten a menudo en una especie de poesía mística, en la que sus intenciones descriptivas se subordinan a los efectos sensoriales y estéticos. En una sección en la que destaca los elementos comunes a las formas musicales andalusíes y las figuras arabescas que recubren los muros de la Alhambra, adentra al lector en una sinuosa meditación sobre la experiencia estética:

En estas dos artes hay una línea continua que sólo se sigue con dificultad hasta que se interrumpe por la intersección de otra, más sutil, que se extiende, se separa y se estrecha para unirse a otras y desaparecer en un gran haz; poco después reaparece la misma línea o se repite la misma nota como por la misma ley... notas y líneas convergen y se separan rápidamente en una vertiginosa cascada de colores que se disipan en el espacio como las ondas de una piedra en el agua (Gil Benumeya [1928]: 255-56).

El mundo que Benumeya descubre dentro de estas formas estéticas musicales y figurativas, un mundo en el que los elementos se unen y se dispersan, aparecen y desaparecen, parece paralelo al territorio andaluz que es objeto de su escritura, una especie de espacio liminal vislumbrado sólo a través de fragmentos, de huellas, ruinas, gestos, sabores. Señala: «Es una música que no se oye bien, pero que sin embargo se siente; no pasa nada concreto, y sin embargo vibra» (Gil Benumeya [1928]: 256) Se siente, en otras palabras, lo que desafía la categorización dentro de la epistemología sensorial reinante, lo que no puede ser discernido por un oído nacional-católico. Una nada, un acontecimiento vaciado por la ambición inquisitorial de borrar toda huella del islam y del judaísmo de la lengua, de la arquitectura, de la

música, de las costumbres, un no-suceso que, sin embargo, sucedió y sigue vibrando, como él dice. Lo que la arquitectura pasional del flamenco revela, para Benumeya, es el territorio «geopsíquico» oculto de Mediodía, una geografía que une España con Oriente Próximo, e incluso América Latina, dentro de la rúbrica de una civilización hispanoárabe en desarrollo. La canción andalusí, una tradición familiar para la mayoría de sus lectores, proporciona la lente —una base afectiva— a través de la cual este mundo fantástico pero también posible puede ser sentido primero, imaginado después y reflexionado después. Si bien Benumeya ofrece el arabesco como una de las claves de este territorio afectivo parcialmente familiar, rápidamente le sigue en su texto una exploración de varias tradiciones musicales norteafricanas vinculadas al flamenco por semejanza familiar, entre ellas, el Ala, y el Griha de Marruecos. El territorio histórico de Mediodía, en definitiva, se articula a través de la música, a través de una sintonía de pasiones y sensibilidades musicales.

Una cultura de resistencia

La afirmación de Benumeya sobre el carácter «semítico» del flamenco no es compartida por todos. En gran parte de los estudios musicológicos, esta forma musical no surgió hasta el siglo XIX, fruto del espíritu creativo del pueblo gitano que habitaba la península ibérica, aunque con raíces más profundas en la cultura romaní, que se remonta a siglos atrás y a lugares tan lejanos como la India³. Otros autores han destacado la importancia de la contribución romaní en la configuración del flamenco, pero también han insistido en la hibridación fundamental del género y en la influencia de los árabes, judíos y cristianos de la Iberia medieval en su formación⁴. Por ejemplo, el destacado flamencólogo Pierre Lefranc ha explorado las similitudes tonales entre el *adhan*, la llamada musulmana a la oración, y ciertos elementos de un tipo de canción flamenca (*palo*) conocida como *martinete*. Lefranc postula que el impacto del *adhan* en la tradición flamenca puede ser el resultado de los intercambios entre esclavos romaníes y moriscos en una época (entre los siglos XVI y XVIII) en la que se les obligaba a trabajar juntos en los barcos católicos (Lefranc 2000: 47-55). Aunque Infante y Benumeya no negaban el fuerte vínculo del flamenco con el pueblo romaní, dada su preocupación general por rastrear las huellas dejadas por al-Ándalus en la cultura contemporánea española, ambos ponían mayor énfasis en los rasgos árabe-islámicos de la forma musical, las características que compartía con las tradiciones musicales de Oriente Medio. En este sentido, su perspectiva se aleja de muchas valoraciones académicas posteriores.

Si bien estos debates sobre los orígenes del flamenco y sobre las respectivas contribuciones de las diferentes colectividades étnicas o religiosas a su formación y desarrollo son sin duda de gran interés para los escritores y músicos *andalucistas*,

cuando nos centramos exclusivamente en los argumentos históricos perdemos de vista el impulso que hay detrás de su compromiso musical. Recordando la figura del *fondo sonoro*, podemos decir que la conexión que une el flamenco tanto con al-Ándalus como con las tradiciones musicales contemporáneas de Oriente Medio se aprecia mejor a través de la sintonía del oído que a través de los procedimientos probatorios del análisis histórico. Lo que revela esta sintonía es nuestra implicación en otra temporalidad, un mundo sutil forjado por puntos en común, relaciones y conexiones que entrecruzan y unen las dos orillas del Mediterráneo, un espacio que Benumeya denomina *mediodía*.

Permítanme ahora trasladar al presente mi análisis de los sonidos del andalucismo, dirigiéndome a uno de los seguidores contemporáneos de la tradición. Antonio Manuel Rodríguez Ramos es profesor de Derecho en la Universidad de Córdoba, además de columnista y colaborador habitual en diversos medios periodísticos cordobeses. A lo largo de los años ha participado y ha sido con frecuencia miembro fundador de un amplio abanico de asociaciones, la mayoría con un programa político progresista y de claro tinte *andalucista*. También es el autor principal de una iniciativa parlamentaria que permitiría a los descendientes de los moriscos solicitar la ciudadanía española. Su libro de 2010, *La huella morisca: El al-Andalus que llevamos dentro*, le ha granjeado un considerable número de seguidores entre los muchos españoles atraídos por las perspectivas andalucistas.

La óptica política del andalucismo de Rodríguez toma como foco principal la subordinación de la comunidad a los dictados del Estado español, y la consiguiente pérdida de libertades, desigualdad social y viabilidad económica. La historia moderna del empobrecimiento y la marginalidad andaluces, para Rodríguez, es inseparable de un acontecimiento histórico muy anterior, el sometimiento de la sociedad religiosamente heterogénea del al-Andalus medieval a la persecución y la represión a manos de los conquistadores católicos. Aunque las formas de persecución desatadas entonces han cambiado, surgen y se repiten dentro de una estructura permanente forjada por el estado castellano en alianza con la Iglesia, una forma que tomó la forma del nacionalcatolicismo durante el régimen franquista y que continúa hoy en día en un concordato permanente entre la Iglesia y el Estado. El andalucismo, en este sentido, es una expresión moderna de una cultura de resistencia que tomó forma a lo largo del siglo XVI, en la lucha morisca por la supervivencia contra el aparato cada vez más represivo del régimen católico.

Esta lucha, argumenta Rodríguez en *La huella morisca*, no terminó con la expulsión de los moriscos a principios del siglo XVII porque no fueron expulsados, o mejor dicho, sólo algunos de ellos lo fueron. La mayoría, afirma Rodríguez, eludió con éxito la expulsión, desapareciendo en el tejido de la sociedad rural andaluza, habiendo agotado la Inquisición los recursos financieros y morales necesarios para seguirles la pista (Rodríguez Ramos, 2010: 65). Mediante el disimulo y la ocultación, y finalmente a través de un olvido voluntario de quiénes eran, sobrevivieron sin ser

detectados. Para ello, habituaron negativamente sus propias tradiciones culturales y religiosas, adoptando las costumbres de sus conquistadores que mejor disimulaban sus hábitos musulmanes, la vestimenta, los hábitos de baño, el consumo de carne de cerdo y la bebida de vino (Rodríguez Ramos, 2010:79-80).

En resumen, los intentos de borrar el Islam de la Península Ibérica, de expurgar a las poblaciones musulmanas así como la huella que habían dejado en la lengua, la arquitectura, las costumbres, el arte y la vestimenta fracasaron. El fracaso de este esfuerzo genocida, y su represión de la conciencia, produjo un trauma dentro de la psique española, uno que sigue alimentando «la sinrazón racista y xenófoba de hoy» (Rodríguez Ramos, 2010, 83).

Como para la mayoría de los *andalucistas*, el flamenco será clave para que Rodríguez entienda la cultura que surge de la herida de la persecución inquisitorial:

Las primeras generaciones de perseguidos superan el trauma olvidando, incluso olvidando por qué deben olvidar. Posiblemente, esta amnesia colectiva va acompañada de una especie de neurosis bipolar (esquizoide o histérica) que con el tiempo da origen a la cultura del flamenco. Los hijos de sus hijos heredan inconscientemente la memoria de la herida, cifrada en las creaciones instintivas y viscerales que surgen durante su cauterización. Así podemos entender los paroxismos de los bailaores. Entre el dolor sobrio y la alegría ebria (Rodríguez Ramos 2010: 58-59).

Para Rodríguez, siguiendo a Blas Infante, el flamenco designa «mucho más que una expresión artística» (Rodríguez Ramos, 2010: 60). El término engloba la cultura de lucha y resistencia producida por los moriscos y sus descendientes hasta la actualidad, periodo al que se refiere como «la era flamenca»: «Andalucía se convirtió en el catalizador natural de esa esencia morisca, nómada y conversa, metabolizada durante la época flamenca en una cultura altamente original, con un ideal humanista y universalista que alcanzó su epifanía política el 4th de diciembre de 1977» (Rodríguez Ramos 2010: 61). Aquí, la lucha de los andaluces contemporáneos contra el Estado central represivo y parasitario, lucha que culminó en el levantamiento popular masivo de 1977 en el que los andaluces exigieron y recibieron las mismas condiciones de independencia que entonces se concedían a las demás comunidades autónomas, es continua con la batalla por la supervivencia de los moriscos contra las depredaciones de los monarcas católicos durante la Edad Media.

Cabe destacar la interpretación de Antonio Manuel Rodríguez sobre el significado del flamenco para la tradición *andalucista*. Tal y como postuló durante una reunión en su despacho de la Universidad de Córdoba, la música flamenca, en su opinión, sirvió como depositaria de la cultura universalista andaluza, una cultura especialmente adecuada para resistir a las formas de poder religioso y secular desarrolladas en la España moderna temprana. La fusión de la Iglesia y el Estado que surgió

en el siglo XVI (y que con el tiempo reaparecería de nuevo en el nacional-catolicismo de Franco), influida por el auge contemporáneo del racionalismo cartesiano, se basaba en una división de poderes que asignaba al Estado la autoridad sobre el dominio del pensamiento y la razón, mientras que la Iglesia mantenía el monopolio sobre los ámbitos del sentimiento humano. Sin embargo, en opinión de Rodríguez, los esfuerzos de la Iglesia por asimilar las formas culturales andaluzas dentro de su propio ámbito disciplinario se toparon con un obstáculo en el flamenco, en la medida en que este arte estaba arraigado en tradiciones orales de aprendizaje y transmisión y se cantaba en un dialecto andalusí, en lugar de español. Como me dijo Rodríguez: «Todos los intentos de despojar a una sociedad de sus piedras, sus documentos, sus religiones, sus gentes se encuentran con una barrera, algo que no se puede despojar tan fácilmente: eso es el corazón y la garganta. Los sonidos no son tan fáciles de quitar, como tampoco lo es el corazón».

En mi opinión, Rodríguez sugiere aquí que lo que él denomina «sociedad flamenca» —producida en la resistencia morisca a la represión católica— se articuló, en gran medida, sonoramente, a través de las prácticas musicales a las que dicha resistencia dio forma y los afectos que estas prácticas orquestaron y expresaron. Indeleblemente marcado por las experiencias y la estética de musulmanes, judíos y gitanos, el flamenco contenía una alteridad fundamental que la Iglesia podía tolerar como elemento de la «cultura popular», pero que nunca podría apropiarse plenamente ni redefinir. Si bien la fuente de esta alteridad podría haberse olvidado hace tiempo, condición para la supervivencia frente a la sospecha y la amenaza inquisitoriales, seguiría anclando una vida afectiva resistente a los proyectos de poder centralizado que emanaban de Madrid⁵. Porque el tiempo de la voz, parece sugerir, no es el tiempo de la historia. El grito del cantaor, tal y como lo escucha Rodríguez, es depositario de memoria sensorial, de fragmentos de experiencia pasada que abarcan ambas orillas del Mediterráneo y que, bien escuchados, articulan la temporalidad de ese territorio postulado de al-Andalus/Andalucía. Entiendo la poética del andalucismo, su incansable celebración de la estética musical del flamenco, como un esfuerzo por sintonizar el oído con este antiguo continente de la memoria.

Antonio Manuel describe *La huella morisca* como una obra, no de historia, no de razón, no de política, sino de pasión, y esta descripción podría extenderse fácilmente —en distintos grados— a todo el corpus del andalucismo. Y cómo podría ser de otro modo: ¿por qué razón moderna podría un dolor árabe encontrar un hogar en un alma europea, descubrirse habitando en ella (sólo poesía romántica, deseo nostálgico, géneros no del todo aptos para abordar las cuestiones acuciantes de nuestro tiempo)? La narrativa dominante de la historia europea, en la que al-Andalus es poco más que un medio neutral a través del cual el conocimiento griego llega, sin cambios, en el renacimiento, excluye esa posibilidad, del mismo modo que el cierre de la frontera pretende hoy limitar las posibilidades de que un árabe habite una ciudad europea (salvo como «trabajador invitado», como inmigrante, como árabe). Pensar

de otro modo requiere una ruptura con nuestros marcos normativos de referencia, una ruptura, sostengo, que, para los *andalucistas*, requiere una intervención musical.

Conexiones poéticas

Como ha señalado recientemente el pensador italiano Giorgio Agamben, para los antiguos griegos la música guardaba una íntima relación con la política. Al dar expresión a lo que no puede decirse con el lenguaje, a los límites de lo «decible», la música demarca el fundamento del que dependerá necesariamente cualquier palabra, lenguaje o discurso. Glosando los puntos de vista de Platón y Aristóteles, Agamben escribe:

En todas las épocas, los humanos son siempre educados más o menos intencionalmente a la política y preparados para ella a través de la música, incluso antes de que esto ocurra a través de tradiciones y preceptos que se transmiten por medio del lenguaje...Así como, para un soldado, el toque de trompeta o el redoble de tambor son tan eficaces como la orden de un superior (o incluso más que ella), así en todos los ámbitos y antes de todo discurso, los sentimientos y estados de ánimo que preceden a la acción y al pensamiento están musicalmente determinados y orientados. En este sentido, el estado de la música define la condición política de una sociedad dada mejor y antes que cualquier otro índice (Agamben, 1993).

En opinión de Agamben, la música —al menos potencialmente— nos recuerda y celebra el hecho de que un aspecto fundamental de nuestras vidas no puede decirse con el lenguaje, que el lenguaje no es nuestra voz, o no toda ella. Podríamos decir que la música puede producir una ruptura entre lo que somos y lo que decimos, una ruptura que es también una nueva base (llámese base emocional) para lo que posteriormente podemos articular lingüísticamente. Para los *andalucistas*, es en el flamenco, estoy sugiriendo aquí, donde se puede encontrar tal interrupción con la identidad española. La poética histórica del flamenco elaborada por los escritores del andalucismo, como Benumeña y Rodríguez, busca hacer vibrar los sonidos de una sociedad árabe desde dentro de esta forma musical española, con el fin de sentar una base sensorial y estética —el *fondo sonoro*— para las prácticas de reflexión y crítica histórica y política que llevan a cabo. En sus obras, el flamenco se convierte en el lugar donde se reconfiguran las disposiciones emocionales y epistémicas desde las que se puede trazar el territorio virtual del Mediodía (por utilizar, de nuevo, el término de Benumeña). Forjado en la confluencia de al-Andalus, Andalucía y el norte de África, este *fondo sonoro* ofrece a la tradición el espacio de improvisación en el que pueden escucharse sus reivindicaciones.

El andaluz que más contribuyó al desarrollo de esta improvisación poética fue

Federico García Lorca, el poeta granadino cuya corta vida fue extinguida por las fuerzas aliadas del fascismo en 1936.⁶ El encuentro más conocido de Lorca con la canción andaluza tuvo lugar en el *Concurso del Cante Jondo* de 1922, evento que organizó junto al compositor español Manuel de Falla. En su presentación en (y, por tanto, como prefacio a las actuaciones musicales que seguirían después), subrayó los «gestos y lineamientos» de la poesía islámica que se encontraban dentro de la tradición musical andaluza, recitando versos de tres poetas musulmanes y haciendo especial hincapié en los «sublimes Ghazzals de amor de Hafiz», el poeta persa del siglo XIV (Lorca 1994, 223). Yuxtaponiendo versos del flamenco y los de Hafiz, Lorca trazó las proximidades de la imagen, la emoción y el tema a través de los dos repertorios poéticos, prestando especial atención a los vocabularios compartidos del amor, la angustia y el presentimiento de la muerte; como si los sentimientos oscuros y empapados de sangre que escuchaba en esta forma musical sólo pudieran vislumbrarse en el espejo que ofrecían los versos de los poetas árabes y persas.

A lo largo de sus escritos, Lorca encontró la represión histórica de musulmanes, judíos y gitanos, granadinos de una generación anterior, impregnada en los gestos y actitudes de sus contemporáneos, en su reserva, en su melancolía, en su renuncia a la acción, en su repliegue en espacios pequeños y cerrados, donde «se esconden en el interior de sus casas y de su paisaje» (Lorca 1994, 264; citado en Martínez López 1989, 41), terreno fértil de la estética de lo diminuto. Lorca figurará esta historia de persecución subyacente a la tristeza andaluza, no como un hecho concluido, sino como una lucha permanente: «Las tumbas de los Reyes Católicos no han impedido que la media luna se levante a veces en el pecho de los más refinados hijos de Granada. La batalla continúa, oscura y sin expresión...; sin expresión, no, pues en la colina roja de la ciudad hay dos palacios, muertos ambos: la Alhambra y el Palacio de Carlos V, que sostienen el duelo a muerte que late en la conciencia del granadino de hoy» (Lorca 1994: 23). Este tropo de una batalla permanente en el seno de la psique española fundada en el conflicto entre moros y cristianos reaparecerá de muy diversas formas a lo largo de la literatura y la historiografía españolas del siglo XX, como, por ejemplo, en las obras de Américo Castro o del recientemente fallecido escritor Juan Goytisolo.

Lorca, observador sensible de su tiempo y su lugar, forjó una voz poética a través de una antropología histórica de su ciudad natal, Granada, una investigación que le llevó repetidamente fuera de los confines literarios y conceptuales de Europa. El mundo islámico que le atraía no era el del exuberante harén, ni el del noble moro, ni siquiera la utopía de inclusión y pertenencia representada por la noción de *convivencia*. Más bien, para descifrar el palimpsesto de Granada era necesario conocer las tradiciones islámicas que mucho antes habían dejado sus huellas indelebles en el paisaje urbano. Granada le habló a Lorca con una voz compuesta por múltiples hilos procedentes de todo el Mediterráneo, una voz que él trató de captar no a través de la imitación, sino mediante una elaboración creativa que hiciera justicia al pasado, presente y futuro del mundo vital que valoraba. Esta voz alcanzó su forma más pura,

no en el habla humana, sino en el grito inarticulado, casi animal, de angustia que discernió en el corazón del flamenco andaluz —una angustia que Lorca designó como *la pena negra*, «un dolor del que sólo se puede escapar utilizando un cuchillo para abrir una herida profunda en el costado izquierdo—... es un anhelo sin objeto, un pronunciado amor a la nada, con la certeza de que la muerte (la infinita preocupación de Andalucía) respira al otro lado de la puerta» (Lorca 1997, 343-44).

Dentro de la erudición lorquiana, la relación del poeta con la cultura árabe se ha descrito en gran medida como superficial y folclórica, prueba de la moda orientalista de la época, pero inesencial para el desarrollo de su propia voz poética. Una declaración temprana y autorizada de este juicio fue realizada por el destacado arabista español Emilio García Gómez, quien ignoró por completo las similitudes formales y estilísticas de la poesía de Lorca con los géneros poéticos árabe y árabe-andalusí, insistiendo, muy al contrario, en que la sublimidad de la obra del poeta subrayaba su *falta de puntos en común* con las tradiciones poéticas árabes: «en general y afortunadamente», señalaba, «los poemas de Lorca se apartan del verso árabe en cuanto no son esclavos de la gramática, sino que, por el contrario, la gramática es ella misma esclava» (García Gómez 1948, citado en Piras 1991: 174). Tales afirmaciones, habituales en la crítica lorquiana, aunque a menudo menos estridentes, han servido para autoctonizar a Lorca, para situar las semillas de su originalidad y creatividad dentro de la modernidad española y europea, como una voz poética que puede representar la experiencia histórica del pueblo español y su cultura europea; como un poeta moderno, cuya creatividad no se ve frenada por las materialidades de la lengua árabe o los legados de la historia araboislámica de España.

Del mismo modo, mientras que los lectores de Lorca han celebrado su elaboración poética del tema de la tristeza y el dolor andaluces, *la pena negra*, la conexión de esa condición experiencial con los musulmanes ibéricos y su desaparición— es ampliamente vista como una huida de la historia hacia la fantasía orientalista. Sin embargo, algo se pierde en esta visión. Tal y como yo lo veo, la sintonía de Lorca con la voz árabe en el grito de la cantaora flamenca adopta la forma, no de un mito, sino de una práctica poética que constituye uno de los encuentros literarios más productivos a través del Mediterráneo del siglo XX, uno que revela un espacio histórico y estético no fácilmente explorable dentro de los discursos normativos de identidad civilizacional que le rodeaban.

Conclusión

Lo que está claro es que, para muchos andaluces, la música (y el flamenco en particular) se convierte en un hilo que les une, por un lado, al pasado árabe medieval y, por otro, a través del estrecho, a Marruecos, el norte de África y más hacia el este. La compleja y a menudo indescifrable red de relaciones entre las músicas de estas épocas y lugares articula un territorio sonoro —un *fondo* sonoro— en el que

puede escucharse la historia largamente enterrada que une a Europa con Oriente Próximo. Desde el punto de vista del andalucismo, incluidos los escritores y poetas de los que he hablado aquí, la historiografía española dominante sobre al-Andalus rara vez ha hecho justicia a este pasado compartido. La mirada desapasionada de los historiadores, argumentarán, descansa sobre una base de violencia no reconocida: un esfuerzo implacable, en el que participan tanto las autoridades inquisitoriales como los historiadores modernos, por borrar el profundo entrelazamiento de España y Europa con Oriente Próximo, un proyecto que en el pasado se tradujo en la expulsión de judíos y musulmanes en los siglos XVI y XVII y que hoy se hace evidente en la construcción de campos rodeados de alambre electrificado para detener a los inmigrantes procedentes del otro lado del Mediterráneo. Este proyecto, continuamente modificado y ajustado a lo largo de sus 500 años de desarrollo, ha creado y aún sostiene las bases históricas, conceptuales, judiciales y administrativas de lo que hoy se denomina «Fortaleza Europa», un espacio siempre reimaginado y producido como zona de inmunidad frente a las sociedades que bordean la frontera sur de Europa.

Los retos políticos de esta postura excluyente hacia Oriente Medio y el islam son hoy cada vez más evidentes. Desde hace algunos años, la vida política europea ha girado, en gran medida, en torno a la cuestión de si los inmigrantes musulmanes deben tener cabida en las sociedades europeas y de qué manera. Muchos europeos ven hoy a los inmigrantes musulmanes como representantes de una civilización ajena, incompatible con los valores y libertades de la Europa moderna y una amenaza directa para ellos. Para los defensores de este punto de vista, Europa debe considerarse el producto de una trayectoria histórica única, cuyas virtudes morales y políticas surgieron de un suelo judeocristiano que el islam no comparte. Un comentario del sociólogo y filósofo alemán Jürgen Habermas ejemplifica esta postura:

El igualitarismo universalista, del que surgieron los ideales de libertad y vida colectiva solidaria, la conducta autónoma de la vida y la emancipación, la moral individual de la conciencia, los derechos humanos y la democracia, es el legado directo de la ética judaica de la justicia y de la ética cristiana del amor. Este legado, sustancialmente inalterado, ha sido objeto de continuas apropiaciones y reinterpretaciones críticas. A día de hoy, no existe ninguna alternativa. Y a la luz de los retos actuales de una constelación postnacional, seguimos recurriendo a la sustancia de esta constelación. Todo lo demás es palabrería posmoderna.

No es necesaria ninguna referencia directa a Europa para anclar una afirmación tan sorprendente, ya que los lectores de Habermas reconocerán que sólo existe una ubicación civilizacional cuya célebre herencia es universalmente reconocible en términos como derechos humanos, democracia, autonomía y moralidad individual.

Para los *andalucistas*, tales afirmaciones no suenan a verdad histórica, sino que más bien pretenden embotar los oídos y los ojos ante la herencia profundamente mediterránea de Europa. Para estos hombres y mujeres que viven en la periferia más meridional de Europa, la compleja sociología medieval que caracterizó la vida

mediterránea —con ecos musicales y existenciales en la actualidad— exige una postura ética y política frente a los llamamientos contemporáneos a endurecer las barreras entre un lado y otro del mar.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (1993). *Infancia e historia: Ensayos sobre la destrucción de la experiencia*. Traducido por Liz Heron. Londres: Verso.
- Brian, C. (1997). *Hijo de Andalucía: Los paisajes líricos de Federico García Lorca*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Calderwood, Eric (2018). *Colonial Al-Andalus: Spain and the Invention of Modern Moroccan Culture*. Cambridge, Harvard University Press.
- Coullant-Valera, Enrique Iniesta (2001). «Al-Andalus en Blas Infante». *WebIslam*. 10 October 2001.
- Cruces Roldán, Cristina (2005). *El Flamenco y la música andalusí: argumentos para un encuentro*. Barcelona: Ediciones Carena.
- Flesler, Daniela (2008). *The Return of the Moor*. West Lafayette: Purdue University Press.
- Gil Benumeya, Roldofo (1928). *Ni oriente, ni occidente: el universo visto desde el Albayzín*. Madrid: Comparía Ibero-Americana de Publicaciones.
- Gil Benumeya, Roldofo (1929). *Mediodía: introducción a la historia andaluza*. Compañía Ibero-Americana de Publicaciones.
- González Alcantud, José Antonio (1996). «El ensayo en el país de la poesía: Rodolfo Gil Benumeya y el andalucismo africanista». En *Ni Oriente, Ni Occidente. El universo visto desde el Albayzín*. Granada: Universidad de Granada.
- González Alcantud, José Antonio (2014). *El mito de al Ándalus: orígenes y actualidad de una idea cultural*. Córdoba, Almuzara.
- Handley, Sharon (1996). «Federico García Lorca and the 98 Generation: The “Andalucismo” Debate». *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 21, n° 1/2 (1996): 41-58.
- Hirschkind, Charles (2020). *The Feeling of History: Islam, Romanticism, Andalusismo*. Chicago, University of Chicago Press.
- Infante, Blas (1980). *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo: (1929-1933)*. Sevilla, Junta de Andalucía Consejería de Cultura.
- Leblon, Bernard (2003). *Gypsies and Flamenco: The Emergence of the Art of Flamenco in Andalusia*. Hatfield, England: University of Hertfordshire Press.
- Lefranc, Bernard (2000). *El Cante Jondo, del territorio a los repertorios: tonás, siguiriyas, soleares*. Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla.
- Lorca, Federico García (1994). *Obras*, vol. 4, *Prosa, I*. Edited by Miguel García-Posada. Madrid, Akal.

-
- Lorca, Federico García (1997). *Obras completas. Vol. 3. Edited by Miguel García-Posada*. Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- Martínez López, Emilio (1989). «Federico García Lorca, poeta granadino». Introduction to *Granada, paraíso cerrado y otras páginas granadinas*, by Federico García Lorca, 15-69. Edited by Enrique Martínez López. Granada, Miguel Sánchez.
- Piras, Pina Rosa (1991). «La ‘precoce’ cultura islámica di Federico García Lorca». In *Dai modernismi alle avanguardie*, edited by Carla Prestigiacomo and Maria Caterina Ruta, 173-80. Palermo, Flaccovio.
- Steingress, Gerhard (1993). *Sociología del cante flamenco*. Jerez: Centro Andaluz de Flamenco.
- Steingress, Gerhard (2002). «El flamenco como patrimonio cultural o una construcción artificial más de la identidad andaluza». *Revista Andaluza de Ciencias Sociales* 1 (2002): 43-64.
- Thede, Nancy (2000). *Gitans et Flamenco: Les Rythmes de l'identité*. París, L'Hamattan.
- Vagni, Juan José (2016). «Escenarios periféricos y perspectivas que se reflejan: España, el mundo árabe y América Latina en la mirada de Rodolfo Gil Benumeya». En: *Revista de Estudios Internacionales Mediterráneos* 21 (diciembre 2016): 59-72.
- van Tongeren, Carlos (2025). *Rhythm and Heritage in Modern Flamenco Guitar*. Cambridge, Cambridge University Press.

NOTAS

1. Una útil discusión sobre la visita marroquí de Infante y el impacto que tuvo en su pensamiento puede encontrarse en González-Alcantud (2014, 88-90).
2. Véase Gil Benumeya (1928). Dos exploraciones particularmente útiles del pensamiento de Benumeya pueden encontrarse en Vagni, 2016; González-Alcantud, 1996.
3. Véase, por ejemplo, Thede, Nancy. 2000. *Gitans et Flamenco: Les Rythmes de l'identité*. París: L'Hamattan.
4. Bernard Leblon explora la variedad de tradiciones que influyeron en la formación del flamenco en su libro *Gypsies and Flamenco: The Emergence of the Art of Flamenco in Andalusia*. Hatfield, Inglaterra: University Of Hertfordshire Press, 2003.
5. El antropólogo Iván Perriáñez ha explorado cómo el flamenco sirve de conducto para los recuerdos sensoriales de la experiencia de opresión de los romaníes bajo la persecución católica. Véase Iván Perriáñez Bolano, COSMOSONORIDADES: CANTE-GITANO Y CANCIÓN GYU Epistemologías del sentir. Barcelona: Ediciones Akal, 2023. Al describir el concepto único

de Periañez de *epistemología del sentir situada*, Carlos van Tongeren escribe: «[Periañez] sugiere que el ritmo —o lo que él denomina «memoria rítmica»— tiene un valor tanto musical como cultural, ya que no solo da forma a las formas en que los intérpretes y los oyentes «habitan» los estados de ánimo asociados a un contenido musical específico, sino que también funciona como conducto de la memoria cultural, concretamente de los recuerdos de la represión sistémica de los romaníes desde el siglo XV» (van Tongeren 2025: 57).

6. Entre las obras biográficas importantes sobre Lorca figuran, Gibson, 2020; Morris, 1997, C. Brian, 1997. Sobre la relación de Lorca con el andalucismo, véase Handley, 1996; Piras, 1991.

El céjel no. 128 de Abén Quzmân (La atracción física disfrazada de amor cortés)¹

The céjel no. 128 of Abén Quzmân (Physical attraction disguised as courtly love)

James T. Monroe

University of California at Berkeley

Resumen

El poeta andalusí Abén Quzmân (Córdoba, 1078-1160) se distinguió por hacer una poética en zéjel, muy centrada en la exaltación de determinaciones «vicios» como el vino o la pederastia, o simplemente el amor cortés. El autor considera, tras traducir una parte importante de la obra del poeta andalusí que esta exhibición de heterodoxia está motivada por razones ocultas, que él considera se deben a su fe chií, en un medio en el que el sunismo estaba triunfando.

Palabras clave: Aben Quzmân, zéjel, chiismo, al-Ándalus, heterodoxia.

Abstracts

The Andalusian poet Abén Quzmân (Córdoba, 1078-1160) distinguished himself by making a poetics in zéjel, very focused on the exaltation of «vicious» determinations such as wine or pederasty, or simply courtly love. The author considers, after translating an important part of the Andalusian poet's work, that this display of heterodoxy is motivated by hidden reasons, which he considers to be due to his Shiite faith, in an environment where Sunnism was triumphing.

Keywords: Aben Quzmân, zéjel, Shi'ism, al-Ándalus, heterodoxy.

El *céjel no. 128* de Abén Quzmân es un poema erótico dedicado a una dama cuyo nombre no se menciona, y en el cual, el amante se queja de haber sido rechazado por ella; hecho que él considera injusto por parte de su amada. Para proceder con el análisis literario del poema, lo siguiente es una transliteración del texto en árabe vulgar andalusí, junto con una traducción al español:

-
- | | |
|--|--|
| <p>0. <i>mallat wiṣālī wa-l-maliḥ malūl</i>
<i>wa-man yawāfaq maʿšūqan waṣūl</i></p> | <p><i>Se aburrió de reunirse conmigo, siendo el bello inconstante.</i>
<i>¿Y quién ha conocido jamás a un amado acequible?</i></p> |
| <p>1. <i>tāʿat fī ʿamrī kullī qāl wa-qīl</i>
<i>wa-b-ad-dawāḥil yuqbaḥ al-jamīl</i>
<i>ḥālat ʿalayya wa-l-wafā qalīl</i>
<i>las kān fī zannī ʿanna kit-taḥūl²</i></p> | <p>Aceptó todos los rumores en contra de mí,
Y por las intrigas se afea lo bonito.
Me rechazó, pues la fidelidad es escasa.
<i>Jamás pensé que me rechazaría.</i></p> |
| <p>2. <i>ʿiḍ naltaqī-hā nabdū b-al-ʿuṭār</i>
<i>wa-narjaʿ abkam wa-l-bukūma ʿār</i>
<i>bi-ḥāl man yulqā fummu fā z-ziyār</i>
<i>ʿaw fī rijlayya tuʿmal lī šukūl</i></p> | <p>Cuando me encuentro con ella, empiezo a balbucear,
Y me quedo mudo (siendo la mudez vergonzosa),
Como quien ha sido amordazado,
<i>O como si mis pies hayan sido encadenados.</i></p> |
| <p>3. <i>ḍā r-raqīʿah maḥḥa ʿaynayn³ kuḥal</i>
<i>ʿaqalli ḍanban taʿmal al-qatal</i>
<i>man luh siwā-hā fā l-kaḥal ʿamal</i>
<i>l-al-ḡira bī-hā tajʿal al-kuḥūl</i></p> | <p>Esa dama insolente posee ojos oscuros,
El menor de cuyos crímenes es el asesinato:
Cualquier otro que desee la oscuridad de ellos,
<i>Debido a la envidia que le siente, se pone colirio.</i></p> |
| <p>4. <i>katabt ilay-hā naškū b-al-ʿitāb</i>
<i>laʿal yakūn lī rāḥah fā l-jawāb</i>
<i>ḥubiṭ rasūlī ḥurmah fā l-kitāb</i>
<i>wa-ḥurma fī-man ʿarsal ar-rasūl</i></p> | <p>Le escribí, quejándome de su desaprobación,
Y esperando encontrar paz en su respuesta:
Mi mensajero fue azotado; tanto por la carta,
Como por quien envió al mensajero.</p> |
| <p>5. <i>ʿišq al-muruwwah ḡayrī yaddaʿth</i>
<i>ʿal-lah yarzuq-nī ʿal-qanāʿa fih</i>
<i>qubal wa-taʿnīq wa-l-laḍī yalīh</i>
<i>man yaṭlub akṭar yaqaʿ fā l-fudūl</i></p> | <p>Otros sienten respeto hacia el amor cortés,
Dios me permita liberarme de él.
En cuanto al besar, al abrazar, y a lo que les sigue,
<i>Quien busca más, cae en lo excesivo.</i></p> |

Este céjel comienza con un estribillo inicial o *maṭaʿ* (0), en el cual el amante se queja de que la dama se ha aburrido de él, siendo esto un resultado que, según él, era de esperar, dado el caso de que nadie ha gozado jamás de una amada fiel; lo cual sugiere que las anteriores experiencias amorosas del amante no han sido demasiado positivas.

Si analizamos el poema desde la perspectiva de su organización temática lineal, según la cual las estrofas de la primera parte son paralelas a las de la segunda (1A, 2B, 3C, 4A', 5B') en cuanto a su contenido, veremos que, en la estrofa 1 (A), se presenta a la dama como participante *activa* en la relación amorosa, en cuanto es ella quien inicia la separación entre ambos, mientras el poeta/amante es víctima *pasiva* de la decisión tomada por ella, de rechazarlo. Esta distinción entre ambos se expresa en el

verso no. 3 («Me rechazó . . .»), mientras él, quien se considera víctima de la dama, añade: «*Jamás pensé que me rechazaría*» (v. 4). Tal manera de describir la situación corresponde a la estrofa 4 (A'), donde al amante se le presenta de nuevo en un estado *pasivo*, en cuanto le escribe una carta a su amada, en la que le pide clemencia, mientras ella responde *activamente*, mandando azotar al mensajero portador de su carta. En este caso, el contraste entre las sílabas rimadas de las mudanzas (-*il* en la estrofa no. 1, y -*āb* en la no. 4), sirve para acentuar la falta de armonía entre ambos personajes.

En la estrofa 2 (B), el amante se queja de haber sido reducido al silencio, es decir, a la pasividad, por la presencia de la dama, y compara su triste situación con la de alguien cuya cabalgadura ha sido amordazada, y cuyas patas han sido encadenadas; es decir, con una montura refrenada o restringida por su jinete, y que, por lo tanto, se encuentra reducida a un estado de *pasividad* debido a la *actividad* dominante del jinete.

Sin embargo, y en contra de sus afirmaciones, la correspondiente estrofa 5 (B') nos sugiere que el amante es todo menos un individuo honroso y que, por lo tanto, merece plenamente haber sido rechazado por la dama, en cuanto le pide él a Dios que le permita dispensar con toda adherencia a la virtud, para poder participar en un *acto sexual* fuera del matrimonio, en lugar de limitarse al *amor espiritual* hacia una persona con la cual no está casado.

Para comprender las correspondencias temáticas que siguen, debemos tener en cuenta las diferencias fundamentales que existen entre las dos principales sectas islámicas, que son el *sunnismo* y el *šīismo*. En cuanto a la secta mayoritaria *sunnī*, que fue la que predominó en Al-Andalus, ésta basa sus creencias en los principios de la escuela teológica *ʿašʿarī*, según la cual, a Dios se le consideraba ser fundamentalmente *Omnipotente*. Como consecuencia de tal atributo divino, los teólogos *ʿašʿarīes* mantenían que todo lo que ocurre en el universo es el resultado de la voluntad divina y que, por lo tanto, ha sido predestinado por Dios. Existe la posibilidad de que alguien tenga la *intención* de realizar cierta *acción*, sea ésta virtuosa o no, sin lograr cumplir con su *intención* debido a la voluntad divina, que ha *predestinado* lo contrario. Como resultado de esta creencia, se pensaba que Dios castigaba o premiaba las *acciones* humanas de acuerdo con la moralidad de las *intenciones* previas, y no de las *acciones* mismas, ya que éstas se realizaban o no, según la voluntad divina.

En contraste con lo anterior, la secta minoritaria *šīī* basaba sus creencias en la teología de la escuela *muʿtazilī*, según la cual se consideraba que Dios era fundamentalmente *Justo*, como resultado de lo cual, se creía que la divinidad solamente premiaba o castigaba a los seres humanos según sus *acciones* cumplidas, en lugar de sus *intenciones* previas, ya que los *muʿtazilīes* no creían en la predestinación, sino en el libre albedrío.

Teniendo en cuenta lo anterior, notemos que en este céjel, mientras la dama se comporta virtuosamente, y se la presenta como quien evita toda *acción* pecaminosa

(lo cual la haría digna de elogio desde la perspectiva moral *šīṭa*), la *intención* del amante es, al contrario, decididamente pecaminosa, desde el punto de vista *sunni*, ya que aspira él a seducirla. Dicho de otra manera, el amante, a quien se le presenta como *sunni* pecador, dada su *intención* de seducir a la dama, ha sido rechazado por ella quien, a diferencia de él, mantiene su virtud rechazando al amante en cuanto se refiere a sus *acciones*, en conformidad con las normas *šīṭas*. Esto significa que, en este céjel quzmānī, como también en muchos otros que he analizado en detalle⁴, a una dama *virtuosa* según el *šīṭismo*, se la enfrenta con un amante *pecador* según el *sunni*, con todas las implicaciones teológicas y sectarias que esto nos puede sugerir.

Luego, y muy apropiadamente, en la estrofa central no. 3 del céjel, se llama la atención a la belleza de los ojos oscuros de la dama, y se declara que son tan singulares que los que envidian su belleza sólo pueden imitarlos aplicándose colirio (*kuhl*) a los suyos. Se subentiende, además, que tales ojos oscuros ofrecen un evidente contraste con los del amante, es decir, del poeta mismo, Abén Quzmān, hombre rubio y de ojos azules, a los cuales él se refiere en muchos de sus céjeles y que, según una tradición panmediterránea, no son de fiar, puesto que transmiten el mal de ojo. Este detalle nos sugiere que el amante es un narrador de poca confianza, como resultado de lo cual, y en el mero centro del poema, nos encontramos con el retrato de una dama virtuosa y muy de fiar, junto con la representación contraria, en los márgenes del céjel, de un narrador pecaminoso, poco fidedigno, y hasta peligroso, es decir, el amante. La siguiente tabla nos ofrece una versión resumida de las observaciones anteriores:

Tabla A

Estrofa	Tema			
0.		El amante se queja de que la dama está aburrida de él.	Declaración falsa. En realidad, está ofendida.	Rima en <i>-īl</i> (sonido triste, acongojado).
1	A	La dama es <i>activa</i> ; el amante, <i>pasivo</i> .	Ella lo <u>rechazó</u> a él.	Rima vocálica en <i>-ī</i> de las mudanzas (correspondencia con A').
2	B	El amante elocuente es reducido al silencio, quietud (<i>pasividad</i>).	Presencia de la dama lo domina a él (<i>actividad</i> por parte de ella).	Rima vocálica en <i>-ā</i> de las mudanzas (contraste con B').
3	C	Los ojos oscuros de la dama son únicos. Los envidiosos oscurecen los suyos con colirio.	Los ojos de la dama asesinan (<i>actividad</i> agresiva).	Rima vocálica en <i>-ā</i> de las mudanzas es única en el poema.
4	A'	El amante es <i>activo</i> , su mensajero a la dama, <i>pasivo</i> .	El amante <u>envía</u> su carta. El mensajero es <i>apuñalado</i> .	Rima vocálica en <i>-ī</i> de las mudanzas (correspondencia con A).
5	B'	El amante aspira a una unión física con la dama (<i>actividad</i>).	Su <i>intención</i> descortés no se cumple (<i>pasividad</i> por parte de él).	Rima vocálica en <i>-ī</i> de las mudanzas (contraste con B).

Si ahora volvemos a examinar al *céjel* 128 desde la perspectiva de su orden temático anillar (según el cual las primeras estrofas se relacionan con las últimas, las segundas con las penúltimas, las terceras con las antepenúltimas, *etc.*: A B C B' A' en este *céjel*), notaremos que, en la estrofa 1 (A), se afirma que la dama, habiendo aceptado todos los rumores que circulan acerca del amante, ha decidido rechazarlo. Dada esta decisión por parte de ella, el amante añade que, a pesar de ser la fidelidad una virtud poco común, él jamás habría sospechado que la dama lo rechazaría. De tal manera, logra culparla a ella por haberlo abandonado, presentándola como una persona *desleal*, mientras que él jura serle eternamente *fiel*, o por lo menos, tal es lo que pretende.

Sin embargo, y desde la perspectiva de la composición anillar, su promesa es bastante dudosa, puesto que añade, en la correspondiente estrofa final no. 5 (A'), que si los demás amantes adoptan un comportamiento virtuoso, él le ruega a Dios que le permita prescindir de tal aproximación al amor; es decir, rechaza los principios fundamentales del amor cortés árabe (los cuales ponen énfasis en lo espiritual, en lugar de lo físico), cuando nos confiesa que los actos de besar y abrazar, más lo que normalmente sigue a estos dos (!) son precisamente los que desea realizar. Por lo tanto, es él un amante indigno, según las normas del amor cortés, lo cual implica que la dama ha tenido toda la razón en rechazarlo. Estas dos estrofas correspondientes se relacionan, además, debido a que todas las palabras rimadas en sus mudanzas contienen una *ī* larga precedida por una *a* breve (*wa-qīl*, *yadda-īh*, *etc.*) según la ortografía árabe, aunque en árabe vulgar andalusí, las largas se acentuarían en la pronunciación.

Las estrofas 2 (B) y 4 (B') también se relacionan la una con la otra, en lo que se refiere a su evidente oposición temática: En la primera, el amante nos explica que, cuando se encuentra en *presencia* de la dama, es incapaz de hablar con claridad, sino que sólo puede balbucear, hasta quedarse mudo, como si su boca hubiera sido amordazada, o sus pies, encadenados, a la manera de un caballo de montura. En tal estado de desesperación, se compara a sí mismo con un animal que ha sido reducido a la *pasividad* total por la *actividad* dominante de su jinete, es decir, de la dama.

En contraste con la estrofa no. 2, en la correspondiente no. 4, el amante se presenta a sí mismo como quien se encuentra en la *ausencia* de su dama. ¡El le había escrito una carta a ella, con el deseo de lograr la paz, sólo para enterarse de que su mensajero había sido severamente azotado, debido al contenido de la carta, más la identidad de su autor, es decir, del amante. En resumidas cuentas, en la segunda de las dos estrofas correspondientes, al amante se le deja *falto de esperanza* cuando se encuentra en *ausencia* de la dama. Tal relación temática se acentúa en las mudanzas de ambas estrofas, en cuanto coinciden en exhibir la misma vocal en sus sílabas rimadas, que son, respectivamente, *-ār* y *-āb*, y en las cuales la *ā* larga (acentuada en árabe vulgar) sugiere el sonido de un suspiro triste y desesperado por parte del amante.

En lugar de exponer las virtudes *espirituales* de la dama, la estrofa central no. 3 (C) se concentra en la belleza *física* de ésta, al aludir a la oscuridad de sus ojos negros,

cuyo crimen menos grave es el asesinato. El resto del mundo envidia de tal manera el color de esos ojos asesinos, que intenta imitarlo frotándose los propios con colirio para oscurecerlos. Aquí debemos tener en cuenta que, en muchos de sus céjeles, Abén Quzmān llama la atención al hecho de que él era rubio y de ojos azules, siendo éstas, dos características físicas que, en las sociedades mediterráneas, se asocian con individuos que transmiten el mal de ojo, por lo cual se les considera tanto peligrosos, como de poco fiar. Dado el caso, y en este contexto, al llamar la atención a la *oscuridad* de los ojos de la dama, el amante está presentando a la persona con la cual espera participar en una unión sexual, fuera del matrimonio, no sólo como virtuosa, sino además, como quien posee una virtud fidedigna, es decir, alguien que es exactamente lo opuesto a sí mismo, el seductor de ojos azules, del cual nadie debe ni puede fiarse.

De esta manera, a la dama, cuyo retrato físico se encuentra justo en la estrofa central del poema, se la presenta como una persona honrada y digna de confianza, en contraste radical con el amante, cuyos comentarios se relegan a los márgenes del céjel, y quien representa todo lo opuesto a ella, desde el punto de vista moral. Como resultado de esta interpretación, podemos concluir que el poema nos ofrece el retrato de una dama virtuosa, que ha realizado la *acción* de rechazar a un amante inmoral y que, por lo tanto no es digno de ella; específicamente, es él un individuo que está *intentando* seducir a la dama. Resumiendo nuestras observaciones previas, el poema nos ofrece el retrato de una amada ideal y *cortés*, quien rechaza a su pretendiente, hombre vulgar y *descortés*, mientras éste nos revela indirectamente su propia falta de mérito. Lo siguiente es una tabla en la cual se resume la estructura temática del poema desde la perspectiva de su composición anillar:

Tabla B

Estrofa	Tema			
1	A	La dama es falsamente acusada de deslealtad.	La dama <u>rechaza</u> al amante (pero tuvo razón en hacerlo) = <i>Superioridad moral</i> de ella.	Vocales-rima de las mudanzas en <i>a-ī</i> (= correspondencia con A').
2	B	El amante es <i>imposibilitado</i> en <i>presencia</i> de la dama.	Se queda mudo, inmóvil (<i>pasividad</i>).	Vocales-rima de las mudanzas en <i>a</i> (= correspondencia con B').
3	C	Singulares ojos negros de la dama matan al amante (color <i>natural</i>).	Otros los imitan con colirio (color <i>artificial</i>).	Rimas de la las mudanzas en <i>-al</i> , son únicas en el céjel.
4	B'	El amante se encuentra <i>desesperado</i> en <i>ausencia</i> de la dama.	El mensajero es azotado debido al amante y su carta (<i>pasividad</i>).	Vocales-rima de las mudanzas en <i>a</i> (= correspondencia con B).
5	A'	El amante confiesa su <i>intención</i> pecaminosa de seducir a la dama.	El amante <u>rechaza</u> los principios del amor cortés = <i>Inferioridad moral</i> de él.	Vocales-rima de las mudanzas en <i>a-ī</i> (= correspondencia con A).

Conclusión

Acabaremos nuestro análisis del *céjel* no. 128 con una interpretación de su contenido según la distinción, *atribuida* al filósofo Averroes (520/1126-595/1198) —aunque en realidad fue formulada antes de él, y por lo tanto, habría sido asequible a Abén Quzmān (m. 555/1160)— entre tres niveles de interpretación, cada uno de los cuales se acerca más a la verdad que el anterior. Estos tres niveles son: (1) El *retórico*, asociado con el lector literalista y, por lo tanto, superficial. (2) El *dialéctico*, asociado con aquellos lectores familiarizados con la *teología*, y (3) el *filosófico*, que es el nivel más profundo, asociado con aquellos individuos capaces de comprender el verdadero mensaje contenido en el texto⁵.

Desde la perspectiva de una lectura *retórica* del poema, podríamos concluir que el amante se encuentra profundamente enamorado de una dama quien lo ha cruelmente rechazado, después de haberlo aceptado inicialmente, como resultado de lo cual, ella sería una amada infiel. Visto desde tal perspectiva *dialéctica* y superficial, el *céjel* no sería más que un lamento sobre el amor imposible, por parte de un amante inocente, como ocurre en muchos otros poemas de la tradición cortesana árabe.

Sin embargo, si leemos el *céjel* con mayor atención, empiezan a aparecer ciertos detalles que nos llevan a la conclusión inevitable de que hay más factores que tener en cuenta, de los que habíamos sospechado previamente. Por ejemplo, en la estrofa 1, verso 1, se nos dice que circulan ciertos rumores negativos acerca del amante, y que la dama ha aceptado a éstos como si fueran legítimos. En primer lugar, sería justo preguntarse porqué existen tales rumores, y a tal pregunta se responde en la estrofa 5, vv. 1-4, donde el amante revela su falta fundamental de virtud, al confesar su obsesión con el amor corporal, en lugar del espiritual, en contra de lo que se valora dentro de la tradición cortesana de la literatura árabe. Tales rumores han ofrecido una clara advertencia a la dama, de que el interés que el amante siente por ella es solamente sexual y que, por lo tanto, tal interés no perdurará. Esta conclusión viene apoyada por el hecho de que el retrato de la dama, contenido en la estrofa central no. 3 del poema, se limita a describir sus ojos oscuros, sin mencionar nada acerca de sus posibles virtudes espirituales, dándonos a entender que al amante no le interesan tales virtudes, sino que, al contrario, se encuentra totalmente obsesionado por la posible disponibilidad sexual de la dama, tal como confiesa abiertamente más adelante, en la estrofa no. 5. Lo anterior sería el nivel *dialéctico* de interpretación.

Habiendo llegado a esta conclusión en nuestro análisis, nos es posible proponer una interpretación final y *filosófica*, según el sistema atribuido a Averroes. Tengamos en cuenta que el amante, en la estrofa 5, v. 2, pide a Dios que lo libere del ‘amor cortés’⁶ para poder gozar de una unión física con una dama con la cual no está casado, es decir, para cometer un acto de fornicación (condenable con la pena de muerte según el derecho islámico). Por un lado, esto nos indica que el amante tiene la *intención* de cometer un crimen contra Dios, mientras que, por el otro, necesitaría la aprobación de Dios para poder realizar su *intención*, lo cual significa que es él un creyente dentro

de la división sectaria *sunnī* del Islam, en cuanto el *sunnismo* premia o castiga a los individuos según sus *intenciones* en lugar de sus *acciones* cumplidas, ya que todos los hechos humanos se consideran predestinados por la voluntad divina.

A diferencia de lo anterior, la dama, que es conciente de la *intención* criminal del amante, ha recurrido a la *acción*, en cuanto ha rechazado las intenciones de éste, demostrando de tal manera, que es ella una persona virtuosa, en lo que se refiere a su comportamiento moral. Y dado el caso de que el *šīʿismo* (según el cual existe el libre albedrío en lugar de la predestinación) recompensa o castiga a los seres humanos según sus *acciones*, sin tener en cuenta sus *intenciones* previas, podemos concluir que, desde una perspectiva *šīʿita*, la dama se ha comportado de una manera virtuosa y, por lo tanto, es digna de la aprobación divina.

Como resultado de las observaciones previas en nuestra interpretación del *céjel* 128, no podemos dejar de notar que al amante, se le ha presentado como una encarnación de malas *intenciones*, mientras que la dama ha *actuado* de una manera virtuosa. De ello podemos concluir que Abén Quzmān, como poeta, nos está ofreciendo una distinción entre un amante que es *pecador* debido a su *intención*, según la secta *sunnī*, y una amada que es *virtuosa* debido a su *acción*, de acuerdo con las normas *šīʿitas*; es decir, el poeta nos está proponiendo una opción entre el pecado y la virtud que, al mismo tiempo, implica una distinción sectaria que favorece al *šīʿismo*, tal como ocurre en por lo menos 56 *céjeles* (de los 149 contenidos en la antología del poeta), que he logrado analizar hasta el momento. En este sentido, se debe tener en cuenta que el estribillo inicial o *maṭlaʿ* (0.) del *céjel* 128 nos revela que el amante es incapaz de comprender la verdadera razón por la cual se le ha rechazado. Dado el caso de que se le caracteriza como *sunnī*, queda por entendido, a lo largo del poema, mientras se entona *coralmente* el estribillo inicial (0.), al final de cada estrofa (cantada a su vez por un solista) que, entre ambas doctrinas rivales, la del *sunnismo* es la de no fiar, según la opinión de Abén Quzmān. Además, y en vista de que este mensaje implícito se canta seis veces a lo largo del *céjel*, al repetirse el estribillo, queda enfatizado cada vez que se le entona. Debido a lo anterior, tenemos razones convincentes para sospechar que tal regularidad en la presentación de ciertas creencias fundamentales de ambas sectas islámicas, por parte de Abén Quzmān, apoya nuestra sospecha de que el poeta era partidario de la heterodoxia *šīʿī*, dentro del contexto de la ortodoxia *sunnī* que predominaba en Al-Andalus. De ahí que un poeta culto como él, quien conocía perfectamente la lengua y literatura en árabe clásico, adoptara el dialecto vulgar andalusí, junto con el género literario de origen románico y popular que es el *céjel*, como sus medios de expresión, con la esperanza de que la minoría culta y ortodoxa no lo tomara en serio, mientras él se dirigía a la gran mayoría, en lengua y género vulgar, con el propósito de diseminar ampliamente sus creencias heterodoxas. La originalidad de Abén Quzmān consiste en el hecho de que, en lugar de predicar su doctrina religiosa abiertamente, la presenta en forma indirecta, bajo el disfraz de la poesía erótica.

NOTAS

1. Conferencia en la Cátedra Emilio García Gómez, de La Madraza, Universidad de Granada, 14 de enero de 2025.
2. MS *kān taḥūl*.
3. MS *ʿaynaynan*.
4. Estos son: 16 céjeles estudiados en mi edición y traducción al inglés de Abén Quzmān: *The Mischievous Muse: Extant Poetry and Prose by Ibn Quzmān of Córdoba (d. AH 555/AD 1160)*, (Brill: Boston y Leiden, 2017), vol. 2; 12 céjeles publicados en varias otras fuentes; 38 poemas estudiados hasta ahora y todavía por publicar, más este: Total 67 poemas analizados hasta el momento.
5. Sobre Abén Quzmān y la teoría atribuida a Averroes, véase Monroe, *The Mischievous Muse*, vol. 2, pp. 1163-70.
6. El término utilizado es *ʿāšq al-muruwwah*, literalmente, ‘amor apasionado por la virtud masculina’, es decir, precisamente lo que este amante rechaza. Nótese que al rogarle a Dios que le libere del amor por la virtud, el amante revela su creencia en la predestinación, es decir, que es *sunni*.

El mundo agrícola en al-Andalus: agroecosistemas de regadío y ecosistemas¹

The agricultural world in al-Andalus: irrigation agroecosystems and ecosystems

Antonio Malpica Cuello

Universidad de Granada

ORCID: 0000-0002-2953-5741

Resumen

Pese a no existir un debate entre el uso de los recursos naturales y sus transformaciones por causa de la acción humana, se observa que la modificación es muy superior a lo habitual en el caso de la sociedad de al-Andalus por efecto del establecimiento del agroecosistema irrigado, que une calor y humedad.

En este trabajo se pasa revista a la transformación de este agroecosistema y su convivencia con otros de la agricultura del Mediterráneo.

Palabras clave: Agroecosistema, Agroecosistema irrigado, Ecosistemas mediterráneos, Sociedad y agricultura en al-Andalus.

Abstract

Despite there being no debate between the use of natural resources and their transformations by cause of human action, it is observed that the modification is much higher than usual in the case of the society of al-Andalus due to the establishment of the irrigated agroecosystem, which combines heat and humidity. This work reviews the transformation of this agroecosystem and its coexistence with others in Mediterranean agriculture.

Keywords: Agroecosystem Mediterranean, Ecosystems, Irrigated agroecosystem Society and agriculture in al-Andalus.

Cuando nació el mundo era la continuación, evidentemente evolucionada, de una cultura milenaria procedente de la gran transformación del Neolítico, que hizo a los seres humanos sedentarios. Luego, en un proceso continuado, pero acelerado y a lo que parece inexorable, fue cambiando. De todo esto me he ido dando cuenta poco a poco y ahora quiero reflexionar tranquilamente sobre las cuestiones que me

preocupan, sobre todo de mi vida profesional, del ejercicio de la práctica científica en que sigo involucrado, si bien con la tranquilidad de estar apartado del tráfico de la vida académica.

El cambio que se puede observar se debe a múltiples factores, pero todos confluyen en la forma que se ha superado, de manera provisional, claro está, la gran crisis del capitalismo, que, en mi humilde opinión, continúa bajo nuevas formas. Exploró en 1929, que ralentizó la «Gran Guerra», la I Guerra Mundial (1914-1918), y que afloró con toda intensidad en la II Guerra Mundial (1939-1945). A partir de mediados de los años 50 del siglo XX, con el triunfo de los aliados, EE. UU., y la U.R.S.S., se empeñaron en un control del planeta. En realidad, bajo la apariencia de una contradicción, en el papel ideológica, comenzó la captura de las áreas de influencia respectivas. De una y otra parte surge la idea de un desarrollo de las fuerzas productivas, que, en verdad, se llevó a cabo de forma diferente, pero que, como se ha visto, ha producido un refuerzo innegable del sistema capitalista. El resultado final, que se avecina, está por ver lógicamente, pero de momento se observa un afianzamiento de posturas desarrollistas que han roto la verdadera discusión. Se basa en verificar por qué el reparto de la riqueza se lleva a cabo de manera tan desigual. Y ahora entramos en el punto que nos interesa más: la inexorable destrucción del medio físico y su adaptación al concepto de crecimiento ilimitado. Como historiador que se inscribe en la Arqueología, me parece evidente que estamos en el punto de inflexión que señalábamos al principio: la gran transformación del pacto entre los seres humanos y la Naturaleza que supuso el Neolítico.

En el marco de la presente intervención me parece impropio tratar del tema que he apuntado. Únicamente me referiré a aspectos generales para, luego, en la parte final de ella, volver un poco más a fondo a las cuestiones que considero más significativas.

Ahora voy a plantear una definición de lo que ha traído el capitalismo y cómo lo que estaba ocurriendo en la URSS era una etapa violenta de la Acumulación Originaria de Capital, *conditio sine qua non* para que aparezca el capitalismo, siguiendo en este caso en buena medida el «modelo prusiano», pero sin la presión social de los latifundistas, aniquilados en un primer momento, pero además se torció hacia un sistema de control por los grupos revolucionarios, los «soviets», que pronto fueron integrados en el Estado, llegando a su máxima expresión en el estalinismo.

Pues bien, el capitalismo ya está en todas nuestras vidas. El mundo resultante ahora es muy distinto. Ha surgido en su punto de arranque a mediados del siglo XX, lo que ha traído consigo la destrucción irremediable de una cultura milenaria. Hoy asistimos impotentes y aun impertérritos a su sustitución, sin que se advierta alternativa ninguna, salvo una creciente barbarie. En diversos lugares he dicho que el capitalismo se fundamenta en tres puntos:

-
1. La universalización del sistema, que se intenta imponer de manera violenta y desaforada a las culturas y países que no se integran e incluso resisten a su avance, que se suele justificar. Lo vemos, por ejemplo, en el mundo islámico en una gran parte, con una sociedad en la que la familia tradicional y extensa tienen en cuenta el peso de la misma; en China, en donde el comunismo tiene fuerza bajo otras formas hasta ahora inéditas que permiten vislumbrar una acumulación diferente a las conocidas, y en Rusia, que está en un proceso violento y dictatorial de «acumulación originaria», por poner casos perfectamente visibles, aunque con claras diferencias entre ellos y con respecto a otras sociedades ya derrotadas y en algunos casos en un proceso de descomposición y en el caos.
 2. La separación de los seres humanos de la Naturaleza como elemento esencial en nuestras vidas, aislándonos de ella y de la que sólo quedan retazos que son bosques y parques naturales, acotados, últimas zonas que quieren mostrarnos lo que fue y ahora ya no es.
 3. La destrucción de la familia, que empezó por la familia extensa, obra de la Iglesia, como señaló J. Goody², y ha llegado a la profunda crisis de la familia parental y monógama.

Los resultados son evidentes:

1. El imperialismo, fase superior del capitalismo en palabras de V. I. Lenin³, es imparable.
2. La agricultura de forma creciente cada vez tiene que ver menos con el diálogo, a veces convulsivo, con el medio natural.
- Y 3. La crisis familiar permanente está desangrando a la sociedad y empoderando al Estado, un Leviatán que lo devora todo.

Por eso mismo las teorías que fueron surgiendo en la Ilustración y en la revolución burguesa, centrada en la Revolución Francesa, como plantearon entre otros Rousseau y Montesquieu, están subsumidas, hoy en día, en una interpretación abusiva del concepto de poder. Lo privado ha ido ganando terreno sobre lo público en una exaltación paroxística de la ideología capitalista.

Lo peor de todo es que se están borrando las huellas del pasado, que cada vez es más una herencia reducida a elementos inconexos. Basta con observar lo que está sucediendo en los conjuntos monumentales y arqueológicos aquí en Andalucía y particularmente en la Alhambra, tema que pospongo para una próxima publicación que quiero elaborar.

En definitiva se puede decir que esta no es una crisis periódica y acumulativa, sino que es sistémica. Y eso quiere decir que no tiene fácil solución, porque el capitalismo ha unido su destino al del planeta. En su momento Marx planteó de manera clara la relación entre el hombre y la naturaleza, pues habla de dos fuerzas en la

historia coincidentes desde que aparecieron los seres humanos en el planeta. La define como sustentable, puesto que la concebía necesaria para el mantenimiento y la mejora del medio ambiente. En su opinión la consideraba alcanzable para las futuras generaciones. Pero en su análisis del capitalismo evidenció de forma inmediata cómo se había creado una «escisión irreparable» en la «interacción metabólica» mantenida entre seres humanos y la tierra. Es más, esa escisión en el capitalismo tendía a ampliarse, como demanda el sistema, con el consiguiente riesgo para la vida humana y la naturaleza⁴.

Hay que reconocer que en los últimos tiempos la llamada crisis ecológica ha impulsado la necesidad de estudiar esa relación entre las sociedades humanas y las fuerzas naturales, tal como planteó en su momento el importante historiador de la economía, el polaco Witold Kula⁵. Libros como el de Alfred W. Crosby⁶ y el de Jared Diamond⁷ son dignos de tenerse en cuenta, a condición de que anotemos algunas cuestiones de indudable interés.

Es verdad que si nos limitamos a hacer una lectura reduccionista podemos quedarnos en pensar que es cierto que en Eurasia se dieron condiciones determinadas que favorecieron, aunque no se produjese aquí solo, el desarrollo de la vida agrícola y ganadera. No obstante, eso no quiere decir que genéticamente los habitantes de estas tierras fueran superiores al resto de civilizaciones del planeta. Más bien hay que pensar que el surgimiento del feudalismo trajo consigo la aparición del capitalismo en un proceso bien analizado que se inicia con la «acumulación originaria de capital». Marx⁷ lo describe con claridad:

El descubrimiento de los yacimientos de oro y plata de América, la cruzada de exterminio, esclavización y sepultamiento en las minas de la población aborígen, el comienzo de la conquista y el saqueo de las Indias Orientales, la conversión del continente africano en cazadero de esclavos negros, son todos hechos que señalan los albores de la era de producción capitalista. Estos procesos idílicos representan otros tantos *factores fundamentales* en el movimiento de *acumulación originaria*. Tras ellos, pisando sus huellas, viene la *guerra comercial* de las naciones europeas, cuyo escenario fue el planeta entero⁸.

La amplitud de este surgimiento en períodos históricos, desde el año 1000 hasta el siglo XVI, contrasta con la creación de un área central en Europa occidental que demarra en la llamada época moderna. No puede, sin embargo, considerarse como un período de aniquilación de todo lo anterior, pues hay elementos y agroecosistemas que se integran, con una nueva función en el capitalismo, como tendré ocasión de mostrar en el presente trabajo que me trae hoy aquí.

Empezaré por hablar del escenario en el que me centro y que tiene un componente teórico inicial que me parece ineludible. ¿Qué entendemos por los dos conceptos que esgrimo: paisaje y agroecosistema?

Los seres humanos que proceden de una larga transformación, cuyo inicio está en la desecación que hizo que dejaran de ser arborícolas y pasasen a ser terráqueos, son tales a partir del momento en que se convierten en productores, es decir cuando son capaces de transformar la naturaleza en beneficio propio. Volvamos a K. Marx, pero en otra obra: «El hombre es, en el sentido más literal, un *zoon politikon*, no solamente un animal sociable, sino un animal que sólo puede individualizarse en la sociedad».

La dimensión social es fundamental. No es posible producir aisladamente, ha de hacerse en relación con otros seres humanos. El mito del niño salvaje, de Moogly y de Tarzán, no es más que una entelequia que no se sostiene históricamente. Problema añadido es la relación entre la Naturaleza y la Cultura, entrando incluso en el debate de si hay componentes naturales que influyen en ésta y viceversa⁹. Ya lo señaló Marx:

La producción realizada por el individuo solitario fuera de la sociedad —fenómeno raro que por cierto puede ocurrir cuando una persona civilizada ha sido trasladada por casualidad a un lugar desierto y posee ya en potencia las fuerzas propias de la sociedad— es una cosa tan absurda como sería el desarrollo del lenguaje sin la presencia de individuos que vivan juntos y hablen unos con otros¹⁰.

La acción humana en los procesos de trabajo sobre la Naturaleza es esencial para transformar el medio físico y convertirlo en medio geográfico, que ha de estudiarse desde una perspectiva social, que no se da en los otros seres vivos. De esa manera desde que el ser humano está en la Tierra comienza una operación acumulativa de transformación del medio, con mayores y menores intensidades.

La expresión externa del medio geográfico es el paisaje. Se trata de una expresión humana que contiene elementos de diversos tipos¹¹. Se encuentran no estratificados, como se ha señalado¹², sino acumulados, que es cosa muy distinta y que no fuerza el concepto.

Pero volvamos al tema que nos ocupa. Hay dos tipos de componentes:

1. Aquellos que se expresan externamente y se ven de forma inmediata, que conforman el denominado fenosistema,
- y 2. Los que existen, aunque no se vean pero se detectan, que son los llamados criptosistemas.

Un estudio del paisaje permite conocer la acumulación de elementos que configuran los diferentes paisajes que conforman un territorio, término este que tiene un claro significado político e institucional. Algunos de ellos perviven acumulados, en tanto que otros se hallan fosilizados.

Lo que quiero remarcar ahora es la complejidad de los paisajes y, por tanto, su valor histórico y sensorial. Al paisaje se le puede aplicar la frase: Πάντα ῥεῖ (Todo fluye), porque la acción humana, que es siempre social, y la dinámica de los elementos que lo configuran hacen que el paisaje sea una realidad en permanente cambio. Entiendo, claro está, por realidad un «constructo» que adaptamos a nuestras necesidades en una u otra forma.

Las ciencias, sobre todo aquéllas que denominamos humanas, pero no sólo, están en una permanente tensión entre la sincronía y la diacronía, como nos enseñaron los lingüistas¹³ y han recogido los historiadores¹⁴.

Esta cuestión, de la que las artes pictóricas se han hecho eco, como lo demuestran los movimientos impresionistas y remueven los cubistas, por marcar ambas tendencias (diacronía y sincronía) que van a desembocar en los algoritmos pictóricos, es un claro ejemplo de los problemas que arrastramos en los tiempos actuales.

Estudiar, pues, el paisaje es un reto intelectual de primer orden, pero también social, porque los ecosistemas y, por supuesto, los agroecosistemas, de los que luego hablaremos más *in extenso*, han sufrido y ahora más, una presión humana permanente, de modo que cuando comenzó todo las condiciones eran distintas a las que se dan actualmente. Ya hemos dicho que a partir de 1950, por poner una fecha de transformación, el mundo ha dado un verdadero vuelco. Se debe a la creciente presión del capitalismo y a la aparición de la revolución científico-técnica, cuya expresión última es la llamada inteligencia artificial, que es un término mal utilizado, porque la inteligencia siempre es natural. De este modo podemos entender que entramos en nueva etapa en la que las clases sociales se aproximan por efecto de un empobrecimiento de las tierras periféricas y una proletarización general de las fuerzas de la cultura. Así pues, no es sólo que el pacto entre los seres humanos y la Naturaleza ha entrado en una crisis sin retorno, sino que el desarrollo de la fuerzas productivas continúa más allá de los límites lógicos para la preservación del propio planeta. Y esto se percibe además en sociedades hasta hace poco conservadoras del medio. Por tanto no es exagerado señalar que la Revolución Soviética, por poner un solo ejemplo, se hizo en esa dinámica desarrollista imparable, con consecuencias fatales, como nos señala Svetlana Aleksíevich en dos obras suyas¹⁵. La pretendida necesidad de generar riqueza para desarrollar una sociedad poco evolucionada, teniendo que repartirla de forma igualitaria, ha supuesto una acumulación de capital muy violenta.

Este no es el lugar para hablar de estos temas que necesariamente han de ser tratados en varios foros.

Baste con insistir una vez más en que el desarrollo de las fuerzas productivas ha ido incrementándose hasta extremos increíbles, sin que se vislumbren soluciones inmediatas. Quizá ha llegado ahora el momento de entrar de lleno en el tema que nos va a ocupar en la presente ocasión: el paisaje y la vida agraria en el espacio en que vivimos, el antiguo reino de Granada¹⁶. Antes se necesitan unas breves líneas que expliquen cómo organizar la cuestión central. Comencemos, pues, por analizar

el marco físico e histórico en el que queremos movernos. Si lo planteamos como una conceptualización, inmediatamente hemos de entrar a referirnos a los ecosistema y agroecosistemas que se dan en una zona de la Península Ibérica que ocupa una buena parte del rincón SE, el mundo penibético.

En rigor, son tres las unidades estructurales que lo conforman. Desde el S al N tenemos: el área costera, que se beneficia de la proximidad del Mediterráneo, el surco intrabético, que viene configurado por unas depresiones orientadas de NE a SO dando lugar a altiplanicies cuya altitud desciende en esa línea, y las alineaciones del Subbético, una especie de barrera natural que da paso por estrechos pasillos al valle del Guadalquivir.

Esta realidad geomorfológica sustenta paisajes diversos, pero, como veremos, con una cierta homogeneidad que viene resaltada por los ecotipos que se perciben y que son manifestaciones de los agroecosistemas reconocibles.

En su momento hemos tratado todas estas cuestiones, lo que nos permite reducir las argumentaciones y sintetizarlas¹⁷.

Eric Wolf menciona ecotipos paleotécnicos y neotécnicos¹⁸. Entre los primeros, anteriores al desarrollo del capitalismo en la agricultura, se encuentran el barbecho a largo plazo, el barbecho sectorial, el barbecho a corto plazo, cultivos permanentes gracias a la irrigación y lo que se denomina *infield-outfields systems*. De todos ellos los principales son el barbecho a largo plazo (*burned clearing*), el barbecho a corto plazo (bienal o trienal) y los cultivos hidráulicos. Los tres existen en época medieval, conformando diferentes agroecosistemas. Son sistemas que se dan de manera simple y/o compuesta, porque llegan a convivir. Verdaderamente a nuestro interés actual nos importa el de irrigación, al que hemos denominado agroecosistema hidráulico¹⁹. Pero sería erróneo considerar la eventualidad de un agroecosistema único, cuando conviven en mayor o menos medida con otros.

* * *

De todas formas, en el espacio andalusí, y especialmente en el que ocupó durante siglos y en donde se integró el reino de Granada, observamos una diversidad notable de paisajes, debido fundamentalmente a las condiciones geomorfológicas y climatológicas, pero con una característica muy propia. Se trata de la presencia del agua como elemento sustancial, si bien no se debe de hablar como algo exclusivo y sí en combinación con otros paisajes resultantes de los diferentes agroecosistemas presentes y en espacios surgidos del ecosistema mediterráneo, modulados, cómo no, por la mano del hombre.

En el medio físico al que nos referimos encontramos una dualidad propia del mundo mediterráneo que se puede cifrar en la presencia del mar y la montaña, con algunos territorios llanos, especialmente en el denominado surco intrabético, aunque haya asimismo hoyas litorales y pequeños pasos, a veces más o menos angostos,

que han hecho posible el tránsito al valle del Guadalquivir. Ni que decir tiene, e insistimos en ello, que las elevaciones montañosas marcan el paisaje y lo hacen cuando menos de difícil comunicación.

Así, por ejemplo el eje longitudinal costero impide que las comunicaciones suelen ser por tierra, siendo, especialmente, por mar, utilizando las pequeñas llanuras y las escasas calas existentes. Podríamos hablar de muchos casos, pero preferimos solo apuntar la generalidad mencionada. Así, encontramos una dificultad añadida, la de tener que cultivar laderas y renunciar a las llanuras con frecuencia, toda vez que los aluviones no se producen hasta ya épocas más recientes, pues las hoyas litorales se han ido formando históricamente por un proceso, en algunos momentos espasmódico, de aterramientos que permitieron sanear las llanuras litorales normalmente encenagadas que fueron desecadas lentamente.

Por su parte, el surco intrabético, en su cara S presenta elevaciones considerables, puesto que el Mulhacén (3479 m s. n. m.) y el Veleta (3398 m s. n. m.) son altitudes dignas de destacar en el conjunto peninsular, que enseñorean el paisaje y caen con mayor o menor significación sobre el surco central ocupado por la llanura de Granada, en tanto que hacia el NE encontramos las altiplanicies de la hoya de Baza y la de Guadix, la primera formada por las cuencas del Guadiana Menor y por la del Fardes y del Guadix la segunda. Es verdad que no se trata de un caso único, porque todo el espacio está integrado por depresiones ordenadas de NE a SO, siguiendo una alineación en tal dirección: Hoyas de Huéscar-Baza, Guadix, Granada, Loja, Antequera y Ronda, con una aproximación geomorfológica a la zona del valle del Guadalquivir que se hace por la parte N de las mismas, en tanto que la cadena montañosa penibética las cierra meridionalmente. Esta parte de la geografía granadina recibe aguas de la montaña y de una u otra manera las evacua por medio de cursos de agua de cierta importancia, siendo el principal el Genil, en cuya orientación se produce un cambio significativo. Estas depresiones son de formación relativamente reciente y han permitido unir el conjunto con Levante y con el Guadalquivir, siendo precisamente el Genil el que marca el cambio de dirección. La proximidad de la montaña y su elevación han hecho posible un paisaje fundamentalmente agrícola, pero también de aprovechamiento de los minerales y de los recursos procedentes del monte y del ganado.

De esa manera los recursos naturales son aprovechados en su conjunto, si bien la agricultura se nos aparece como la línea principal. La economía es pluriforme y sería erróneo destacar uno solo de sus aspectos por muy importante que nos parezca. En todo caso llama nuestra atención la existencia del agroecosistema irrigado que ha generado una capacidad productiva que ha ido en aumento. Las zonas de las altiplanicies presentan un aspecto muy característico, pues el uso del agua y su manejo ha obligado tanto en ellas, como en las elevaciones, a hacer una distinción entre las áreas superiores y las del fondo de valles. Es así como se pueden determinar las diferencias paisajísticas que vienen marcadas asimismo por las temperaturas más rígidas de las

estructuras tabulares y las más suaves de las próximas a los valles, siendo aquéllas subsidiarias de éstas. De ese modo, a veces cuando nieva se pueden sembrar cereales que se recogen con el buen tiempo, aprovechando la humedad. Igualmente esa dualidad favorece el pasto del ganado antes de subir en primavera-verano a las cumbres de montaña y/o de bajar a las tierras más cálidas de las escasas llanuras litorales y de las colinas y montañas que las rodean en otoño-invierno.

Si nos fijamos en los estrechos pasos que conducen a través del Subbético al valle del Guadalquivir, reproducen estas características a escala más pequeña. Tal vez por ello la riqueza agrícola es menor en este caso y las estructuras urbanas más importantes están en el surco, con el añadido de Almería, Almuñécar, Vélez, Málaga, Marbella al borde del mar. En esas poblaciones se aprecia la importancia del eje marítimo. Sin duda los desfiladeros que permiten entrar al interior, si nos ocupamos sobre todo de la línea de división entre el mundo penibético y el bético, está custodiado por importantes fortificaciones y villas defendidas para proteger ese eje de comunicación de un mundo a otro, a través de los Barāyīla. Si bien la vida agrícola está presente, el intercambio es de considerable importancia y en cierta medida la ganadería.

Esta complejidad se puede descomponer en diferentes elementos y agrupar en conjuntos. Para ello me parece conveniente dar un paso de las categorías históricas hasta convertirlas en analíticas, como decía Witold Kula²⁰. Para ello proponemos analizar los agroecosistemas que se dan en época medieval, como ya hemos hecho en otra ocasión²¹. En realidad, es una análisis somero el que ahora hacemos partiendo del que hemos denominado agroecosistema mediterráneo.

La agricultura antigua se hallaba muy mediatizada por las condiciones climáticas mediterráneas de donde surgió, que tiene unas épocas de falta de humedad prolongada. Se han documentado riegos, eso sí, esporádicamente, hasta el punto de que inciden en los cultivos nada más que para salvarlos. Aunque llegan a crearse campos de cultivo en casos extremos²².

Es cierto asimismo que se conoce la existencia de huertas en las proximidades de las casas, pero no se integran en la parte primordial del agroecosistema, sino que son completamente accesorias a él. Aun así, cabe hablar de riegos permanentes y riegos accesorios (los campillos del Zenete, por ejemplo). La convivencia de ambos obligó a pautar el suministro del agua, prestando una atención primera a las tierras de la vega, siendo el agua restante y sobrante para los campillos. Pero vayamos al principio, la organización de los sistemas hidráulicos, responsables de la inclusión de un agroecosistema que se ha formado a partir de un ecosistema alóctono al mediterráneo, que es el espacio en donde se instaló. Para ello surgió de una gran modificación del medio original, amparándose en sistemas procedentes de otros puntos. Se percibe en el mundo mesopotámico y en el caso del Nilo. Sin olvidar los oasis.

Que el agua llegue hasta los campos no se ha de ver como un hecho exclusivo de un periodo histórico específico, porque siempre que es posible y, por supuesto,

obligado, teniendo en cuenta la sequedad ambiental, se la conduce para conseguir una mayor productividad. Es, pues, fundamental su gestión y el propósito que se tiene con su llegada.

Si bien hay cuestiones técnicas que iremos señalando, nos importa fijarnos en la gestión que se lleva a cabo en el tema del agua, por muy significativo que sea el origen de su uso, que varió en el tiempo y en la intensidad de su aplicación.

En mi opinión cabe hablar de unos inicios diferentes que marcan la acción ecológica que se da. Aun cuando el resultado es el mismo, el cambio de un medio ambiente y el suministro de agua para ello, es decir, el paso de un clima desértico o semidesértico a otro que permite la irrigación y la unión agua/calor, o sea, la aparición de unas condiciones monzónicas y/o subtropicales, determina que la estacionalidad en los campos quede casi abolida.

En ese sentido el suministro de agua como «socorro» para permitir la existencia de cultivos es fundamental. Pero en tal caso es una función subsidiaria que se da cuando no se alcanza el mínimo necesario para que los vegetales germinen y fructifiquen. En tal caso no se da el agroecosistema irrigado, porque es mucho más complejo. No solo cabe hablar de cuestiones técnicas, con ser importantes, sino de la propia entidad de los vegetales. Su procedencia es reveladora de lo que se ha denominado «revolución verde», que nos permite hablar de un proceso de transferencia de Oriente a Occidente, teniendo el Mediterráneo como escenario principal²³.

Dos orígenes posibles en unos inicios lejanos, la disponibilidad y uso del agua de corrientes hidráulicas, y la creación de los oasis.

En realidad en el primer caso habría que distinguir entre las aguas que forman cursos de ríos, las fuentes y las mismas zonas húmedas, en tanto que en el segundo cabe hablar de la formación de un verdadero agroecosistema. Veamos con cierto detalle de lo que hemos hablado, porque nos va a permitir concentrarnos en el complejo tema del regadío. Ya dijimos que la transferencia tecnológica se apoya tanto en las técnicas como en el sustento vegetal. Ciertamente el difusionismo implica el desarrollo de actividades humanas basadas en organismos vivos, vegetales y animales. Por eso mismo, la implantación de esos organismos vivos va a traer consigo una transformación del medio en el que se establecen y una afectación de los que se encuentra, como mostró entre otros Crosby, que ya hemos citado²⁴. En su momento tanto el ya mencionado Th. Glick²⁵, al hablar de los medios técnicos, como la obra imprescindible de Andrew M. Watson²⁶, refiriéndose a las plantas, sentaron las bases mínimas sobre este tema. Claro está que una operación de tales características es muy compleja y necesita un desarrollo por etapas con agentes que estén interesados en llevarlas a cabo.

Th. Glick ha resumido la técnica de la que se parte, descomponiéndola en elementos. Sucintamente menciona y analiza los siguientes:

-
- Qanats, viajes, galerías, cimbras, alcavons... y señala: «Cuando se consideran los conductos subterráneos de aguas en España desde un punto de vista etnográfico, se nos presenta una gran variedad de técnicas y terminología, No pretendo que todos estos conductos sean de procedencia árabe, sólo que constituyen un campo semántico y tecnológico, el cual, en su conjunto, manifiesta una fuerte influencia oriental»²⁷.
 - Norias, que son de dos clases: noria de corriente, utilizando el movimiento del agua en una corriente natural o en una acequia, y noria de sangre o tiro
 - Acequias de riego y sus formas de uso: «Las formas más corrientes de regar es naturalmente mediante una red de acequias que toman agua desde un manantial o bien de un río mediante un azud. La forma de los azudes ha sido poco estudiada, ya que en la mayoría de los casos se trata de unas estructuras simples que quizá no merezcan un estudio detenido»²⁸.

Así es, pues el cambio de corriente de los ríos es muy notable en el medio mediterráneo y las presas o azudes se hacen en tiempos de corrientes escasas, en tanto que las crecidas suponen su destrucción. Es frecuente que se hagan con elementos vegetales, piedras y arena, que se destruyen con una fuerte avenida.

Si importante es saber, como se verá más adelante, la topografía y recorrido de las acequias, no es menor el interés en fijarse en la organización de los riegos con respecto a la tierra cultivada, o sea, los derechos del agua, Se pueden mencionar dos grandes sistemas, de acuerdo con Th. Glick²⁹:

- 1) El sistema sirio, en el que el agua está adscrita a la tierra y no se puede quedar fuera de ella: «No se puede vender ni el agua ni el derecho de utilizarla en un turno. Los turnos de los regantes de una acequia se imponen sólo en tiempos de sequía; cada regante toma lo que requiere con la única limitación de que no puede volver a regar hasta que todos los otros regantes se han servido»³⁰.
- 2) El yemení, o sea de climas en donde el agua no es muy abundante. Aunque no se puede alienar el derecho, sí es posible hacerlo con el usufructo, lo que supone un mercado del agua.

Ni que decir tiene que no se encuentran estos modelos en una expresión pura, sino que aparecen a veces distorsionados.

Hay que referirse para cerrar este apartado a la existencia de máquinas hidráulicas, como son principalmente los molinos, de corriente, pero también de depósitos de almacenamiento, dependiendo de la mayor o menor abundancia de agua.

En cuanto a los cultivos importados de tierras monzónicas y subtropicales, hemos de citar la caña de azúcar, el algodón, el arroz, el sorgo o zahína, el trigo duro, los cítricos, la banana y el plátano, hortalizas, frutas y verduras (sandía, berenjena, espinaca, colocasia), el mango, palmera, cocotero y otras plantas variadas.

Mención aparte habrá que hacer de los espacios irrigados y su organización topográfica, normalmente en terrazas de cultivo.

Una vez que el agua llega a los campos, tiene que adecuarse la tierra para ser irrigada. Y en ese caso cabe hablar de la existencia de terrazas de ladera y de fondo de valle, como señaló Zvi Ron³¹.

La manera en que se disponen los campos está en relación directa con la mayor pendiente en donde se sitúan, así como en el recorrido del canal y su capacidad de agua. Las terrazas de cultivo, banales o paratas son esenciales para ordenar y controlar el desnivel, creando espacios llanos suavemente inclinados, por los que sea fácil circular las personas y el agua.

Los estudios de Zvi Ron sobre su morfología ha hecho posible distinguir entre las que hay en las laderas y las situadas en fondo de valle. En las primeras la pendiente obliga a un trabajo de cierta envergadura, mientras que en las segundas es más fácil, al menos de forma aparente. Las de montaña o ladera deberían ser poco extensas, pero no es una regla de aplicación mecánica. Así, hay zonas abancaladas que tienen terrazas poco extensas, como las que hemos podido ver en la isla de Pantelleria, isla italiana al S de Sicilia, fuera del ámbito andalusí, aunque de probable origen árabe, en tanto que en otras hallamos unas extensas junto a otras más reducidas, como ocurre en Sierra Lújar en las antiguas alquerías de Olías y Fregenite. También podemos decir que en casos concretos, como las del Generalife, en la ciudad palatina de la Alhambra, delimitadas con muros de tapial, se ha podido documentar un sistema de evacuación del agua por debajo de ellas hasta la terraza inferior³². Es lo que se ha estudiado en Madīnat al-Zahrā³³ y que suponen un aprovechamiento máximo y eficiente del agua, evitando daños en los muros.

Además de los aterrazamientos de espacios irrigados, los encontramos también en espacios de secano. Puede deberse, como piensa J. Torró, refiriéndose al antiguo reino de Valencia, que es una extensión del sistema consecuencia de la expansión feudal.

Hay otros sistemas de diferente entidad, como, por ejemplo, cortar los barrancos con muros transversales que permiten acumular tierras y conseguir agua. Aquí mismo podemos referirnos a las boqueras que dan agua y limos de las ramblas.

Ahora bien, hay que sentar un principio, cual es que las soluciones hidráulicas no son las únicas, si bien es la principal cualitativamente hablando. Hay aprovechamientos de tierras de secano y de monte, que merecerían un análisis detallado que ahora no vamos a hacer, como también la integración de prácticas ganaderas en tales espacios, ya que el regadío impide el paso del ganado. Una mínima atención hay que dedicar a las forma de surcos y caballones. Este proceso nace seguramente en la orilla de grandes ríos asiáticos y el Nilo africano, que impregnan una forma de entender el uso del agua y asimismo de los limos necesarios para fertilizar el suelo. Ahora bien en el caso del Tigris y el Eufrates, en Mesopotamia, se deben de desecar amplias zonas

anegadas, en tanto que en el Nilo se produce de forma natural, puesto que las tierras fértiles aparecen siempre con el movimiento de las aguas.

Tema que merece un tratamiento especial es el del surgimiento de los oasis. Son el resultado de una acción humana, por tanto hay que hablar de un agroecosistema. Tal vez su origen proceda de reliquias vegetales consecuencia de los procesos naturales de los cambios climáticos. En todo caso se ha de señalar que hay un árbol responsable de la formación de ese conjunto vegetal complejo que se da en llamar oasis. Se trata de la palmera.

Los oasis en una falsa impresión generalizada, se definen como ecosistemas propios del medio desértico. No es cierto. Se trata en realidad de agroecosistemas. Es decir aparecen como exponentes de la adaptación del hombre a condiciones medioambientales extremas. Con una optimización máxima de las condiciones naturales mínimas de supervivencia, encontramos la creación de un sistema agrario, creado por tanto por el ser humano para cubrir sus propias necesidades de explotación del medio.

En realidad no existen oasis puros, en el sentido de formaciones naturales y constantes de acumulación de agua. Son, siempre, fruto de la acción del hombre. Se trata de combinaciones más o menos espontáneas de obtención y acumulación de agua, obtenidas a través de la aplicación práctica de técnicas adaptadas al medio ambiente. A niveles morfológicos precisamente teniendo en cuenta las formas de obtención y acumulación del agua a partir de ríos, fuentes o manantiales empleadas con mayor o menor intervención del hombre, se pueden distinguir tres tipos de oasis:

- Oasis de Wādi, que usan los lechos de los ríos y derivan sus aguas hacia zonas más proclives al cultivo. Este primer tipo es fácilmente identificable en muchos oasis presentes en nuestra misma Península Ibérica en la zona de Almería.
- Oasis de Erg. En los desiertos de piedra se acumula el agua en los cráteres o huecos que forman estas piedras. El desierto del Sáhara muestra notables ejemplos de este tipo de oasis.
- Oasis de Dunas, en los que son las mismas formaciones de arena las que contienen el agua acumulada.

Atendiendo a su conformación topográfica debemos hablar, sin embargo, de oasis de llanura y oasis de montaña.

Todo parece indicar que fue, como ya queda dicho, a partir de la palmera datilera (*Phoenix dactilifera*, L).

La asociación de palmerales y oasis tampoco es ni mucho menos espontánea. A partir del cultivo de la palmera datilera se genera no un sistema, sino un agroecosistema en condiciones extremas. Se trata de crear una agricultura allá donde es difícil

su implantación. Este árbol se presenta como una de las pocas especies vegetales capaces de sobrevivir en un medio natural absolutamente hostil como es el desierto, caracterizado por unas condiciones medioambientales de temperaturas extremas y ausencia casi total de agua. A ello acompaña un sustrato edafológico prácticamente inexistente, con suelos salitrosos de escasa potencia, que anulan las posibilidades de supervivencia de la mayor parte de las especies vegetales. La palmera, capaz de detectar con enorme potencia fuentes hídricas subterráneas y con un nivel de tolerancia a la sal extremadamente alto (los agrónomos árabes nos recuerdan la necesidad de aportar sal a las palmeras cultivadas en terrenos poco salinos), no sólo sobrevive en este medio, sino que es capaz de regenerarlo y hacerlo útil y viable a otras especies, ya que tiene la capacidad de aumentar la potencia edafológica de los suelos en los que se asienta. De manera que la mejor solución, la única posibilidad de activar sistemas agrícolas en medios donde se combina ausencia de agua y suelos débiles es la palmera, esta palmera datilera.

Su aportación no se limita sólo a la viabilidad de unas posibilidades agrícolas donde antes no las había, lo cual no es poco. La palmera datilera ofrece alimento, el dátil, de gran potencia nutritiva, bebida, materiales para la construcción de edificios..., en definitiva, es la base de todo un conjunto de actividades económicas que pueden resultar de una cierta importancia en el sistema económico general de la sociedad que acoge su cultivo.

Seguramente las primeras fórmulas de agricultura irrigada surgida en el medio desértico a partir del cultivo de la palmera domesticada en los oasis se localicen en Bahrein, a orillas del Golfo Pérsico³⁴. Desde esta área se extenderán a lo largo de todo el Creciente Fértil, donde empezarán a desarrollarse técnicas hidráulicas. Así en Petra encontramos ya bien definidas todas las técnicas hidráulicas que evolucionarán posteriormente en el seno de una agricultura irrigada cada vez más sofisticada. Y no olvidemos que Palmira es un oasis, que en este caso ha llegado a generar una ciudad. La expansión primera de este prototipo básico de agricultura irrigada se desarrolla a partir del oasis, y por tanto utiliza como medio de expansión el desierto. Así es como va prosperando hacia Occidente con la rapidez en que lo hace por un medio, el desierto del norte de África, que no es ajeno a su propio espacio de origen.

De este modo se extiende por todo el Islam y llega hasta sus extremos más occidentales, donde sigue constituyéndose el oasis como espacio esencial de desarrollo de la agricultura irrigada. En al-Andalus tenemos un ejemplo conocido: Elche, al que se describe en las fuentes árabes como un miṣr o campamento militar, es un oasis. No es un miṣr sino que hace alusión a su similitud con Egipto (Miṣr), de donde partió el yûnd que pobló la zona del Sureste andalusí, identificado como un gran oasis. Y es que efectivamente la orilla izquierda del Nilo, entre Egipto y Libia, esta jalonada de oasis que constituyen a su vez una vía de comunicación absolutamente crucial y que quizás constituyan el espacio-bisagra donde haya que buscar la intersección real entre Oriente y Occidente, entre la agricultura oriental, de irrigación en medios

desérticos a través del oasis, y Occidente, de irrigación mediterránea, que evoluciona y deslumbra en el norte de África y al-Andalus a partir de los principios y técnicas hidráulicas surgidas en aquella fórmula primitiva y aplicadas en medios que ya no son desérticos y que admiten un enriquecimiento enorme en todos los aspectos.

Las fórmulas básicas de esta agricultura constituida a partir del aprovechamiento máximo de los recursos hídricos y su optimización a través de ingeniosas soluciones recogidas del mundo vegetal van enriqueciéndose. Las combinaciones vegetales pueden llegar a ser tan sofisticadas como vaya permitiendo un medio cada vez menos extremo y hostil al ser humano, alcanzando su más alto grado de sofisticación en la famosa agricultura de regadío mediterránea.

Ahora bien, el análisis no puede quedarse en una enumeración de elementos técnicos, con ser importante, sino que ha de profundizarse en los conjuntos sociales que configuran estos agroecosistemas hidráulicos. Por eso, se ha hablado del sistema sirio y del yemení, que son reflejo de una realidad más profunda.

Ha sido M. Barceló³⁵ quien planteó la dinámica social que nos permite entender el regadío como un agroecosistema. Nos habla de una sociedad segmentaria, en la que los clanes y las tribus generan un sistema de ocupación del espacio en el que las comunidades rurales han creado una agricultura irrigada sin señores territoriales, por tanto con un uso del excedente productivo que no la existencia de una renta, como ocurre en el mundo feudal.

Llegados a este punto y por no entrar en más debate, sólo añadiremos algunas cuestiones que reflejan la amplitud del problema.

Un área irrigada es muy frágil y no permite la convivencia permanente con la cría de ganado, lo que sí ocurre en la economía agraria feudal. Sin embargo, la ganadería es una realidad incuestionable. Los animales han de vivir fuera de los campos cultivados, aunque pueden entrar en ellos a veces. Observamos, eso sí, su presencia en determinadas tierras de secano, en espacios cultivados por tanto, pero también disponen de prados irrigados en zonas elevadas, organizados como si de un área cultivada se tratase, y están en llanos esteparios o fértiles. El ganado se suele mover con cierta frecuencia y deja huellas en el territorio. No sólo se trata de los puntos en que abreva, con aljibes en áreas secas, sino que asimismo se encuentran en el paisaje cuevas para resguardarlo, descansaderos, etc. Tenemos una idea aproximada, siempre en el marco del reino nazarí que es el que mejor conocemos y, en realidad, es el que más se ha estudiado, de cómo se organizaba el espacio ganadero, de cómo era el movimiento del ganado. Hay incluso constancia de las rutas ganaderas y de la subida de los hatos a las montañas para pasar el verano y de su estancia en invierno en las tierras cálidas llanas de la costa. El movimiento ha ido dejando huellas visibles. Y, además, sabemos que es una práctica anterior al reino nazarí, con seguridad de época almohade, coincidente además con la intensificación agrícola y las obras hidráulicas emprendidas para regar los campos, o igualmente para crear aljibes con sus abrevaderos.

Estamos muy lejos de contar con unos principios elementales, aunque se haya iniciado el camino e incluso aunque dispongamos de una propuesta para su estudio a partir de los análisis de los paisajes históricos. Las reflexiones que se han hecho partieron en un principio de las fuentes escritas, pero se ha abundado en el conocimiento del tema a partir de los estudios de corte arqueológico. Es una línea en la que necesariamente hay que proseguir, conjugando el examen de la documentación y crónicas con el propio de la denominada Arqueología del paisaje. Se trata de una tarea en la que necesariamente se deben acotar los territorios y delimitar asimismo las épocas.

Siempre hay que distinguir los aspectos sincrónicos, los estructurales, de los diacrónicos, los dinámicos. No es lo mismo, por supuesto, la etapa inicial, cuando se está generando la estructura conformada esencialmente a partir de la agricultura irrigada, que el gran incremento de la misma que se aprecia a partir del siglo XII, cuando el comercio se ha desarrollado y las ciudades han ido incrementando su importancia en el conjunto del poblamiento, ya que son receptáculos de mercancías y expendedoras de ellas.

Este análisis que presentamos brevemente, no es completo a no ser que incluyamos el concurso de los espacios no cultivados, que no podemos considerar en rigor natural, porque la intervención humana está en una u otra forma presente.

El dominio del monte mediterráneo es importante para entender los paisajes vegetales y la organización del espacio en su globalidad. Esa vegetación espontánea que forma el bosque, o, en el dominio mediterráneo, el monte, no constituye un conjunto homogéneo, sino que está sometido a diferentes condicionamientos, físicos (topográficos, edafológicos, de altitud, de orientación, etc.) y antrópicos (sobre todo en relación con las actividades agrarias y ganaderas).

El estrato arbóreo define los distintos tipos de monte que se pueden dar. No menos importante es el sotobosque, el matorral noble, pero no hay que olvidar los estratos de lianas y el herbáceo, el más importante desde la perspectiva ganadera. Ahora bien, una cosa es el espacio boscoso, variable, es verdad, por la realidad física de partida, y otra el resultado concreto en cada momento. El bosque en el mundo mediterráneo es un verdadero *manuffato*. Por tanto su análisis tiene un fuerte componente histórico y arqueológico.

Tenemos que entender que los paisajes son acumulados como queda dicho anteriormente, porque no hay un solo agroecosistema, sino que conviven varios y su estado de conservación es variable.

Los productos que se consiguen nos informan de la capacidad productiva de las poblaciones y de sus necesidades de consumo. No es una tarea fácilmente discernible, aunque disponemos de numerosos estudios, a la cabeza de los cuales están los de E. García Sánchez³⁶. Sin ningún género de duda la producción de hortalizas y frutas obligaba a un consumo inmediato y a un intercambio por menudo constante. Cosa diferente es el uso del cereal, absolutamente necesario en la alimentación andalusí y,

por ende, nazarí. Ahora bien, como señaló en su momento Hart³⁷ en área de montaña era imprescindible el uso de alimentos puestos a secar, lo que permitía un aporte calórico en los fríos inviernos, cuando además el cereal disminuía. Y ya tenemos aquí la posibilidad de guardar y acumular alimentos, por tanto de hacer un comercio de largo alcance. El problema, aún sin resolver, es cómo se conseguían y se reexpedían. Hay espacios de acumulación, como algunas estructura casi urbanas, defendidas por lo general, a lo largo de las rutas creadas. La concentración se hace en escalas hasta los grandes centros reexpedidores, sobre todo en núcleos urbanos al borde del mar, pero que esmaltan el conjunto territorial. Eso obligaba a un movimiento general de comerciantes y agentes comerciales, pero sobre todo a un control más o menos riguroso en alhóndigas.

El paso de una economía de producción agrícola irrigada de pequeño alcance a otra de amplia generación de comercio lo hemos esbozado en varias ocasiones y, en definitiva, se explica por el desarrollo de un capitalismo mercantil y la aparición de la acumulación originaria. Estoy convencido de que fue a partir del siglo XI y, después, con la aparición significativa de los almohades.

De esas formas, tenemos constancia de paisajes complejos en todo el reino, ya dominados por las estructuras urbanas que tienen un desarrollo creciente en el conjunto territorial granadino. Con todo, el peso de la agricultura, como en toda economía precapitalista, es grande, aun cuando se haya desarrollado una actividad mercantil muy importante basada en productos agrícolas y manufacturados.

NOTAS

1. Conferencia en la Cátedra Emilio García Gómez, de La Madraza, Universidad de Granada, el 9 de mayo de 2024.
2. Goody, Jack, *La evolución de la familia y el matrimonio*, Valencia, 2009.
3. Lenin, Vladimir Ilich, *El imperialismo, fase superior del capitalismo*, Madrid, 1974.
4. Foster, John Bellamy y Brett, Clark, «Imperialismo ecológico: la maldición del capitalismo», *Socialist Register*, 2004, pp. 231-250, especialmente p. 234.
5. Kula, Witold, *Problemas y métodos de la historia económica*, Barcelona, 1977.
6. Crosby, Alfred W., *Imperialismo ecológico. La expansión biológica de Europa, 900-1900*, Barcelona, 1988.
7. Diamond, Jared, *Armas, gérmenes y acero: breve historia de la humanidad en los últimos trece mil años*, Barcelona, 2006.
8. Marx, Karl, *El Capital*, traducción de Roces, Wenceslao, vol. I, México, 1946, p. 638.
9. De gran interés es la obra de Cavalli Sforza, Luigi Luca, *La evolución de la cultura. Propuestas concretas para futuros estudios*, Barcelona, 2007.
10. Marx, Karl, *Introducción a la Crítica...*, p. 137.

-
11. A este respecto es conveniente examinar los planteamientos que hizo González Bernáldez, Fernando, *Invitación a la ecología humana. La adaptación afectiva al entorno*, Madrid, 1885.
12. Se ha usado quizás de forma abusiva y sin gran debate sobre el tema en Martín Civantos, José María, «Il territorio stratificato: proposte dall'Archeologia del Paesaggio», en Francovich, Riccardo y Valenti, Marco (eds.), *Atti del IV Congresso nazionale di Archeologia Medievale*, Florencia, 2006, pp. 3-8.
12. Saussure, Ferdinand de, *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, 1967 (6ª edición en español)
14. Ejemplo paradigmático lo tenemos en la magna obra de Braudel, Fernand, *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*, 2 vols., Madrid, 2001.
15. Aleksievich, Svetlana, *El fin del «Homo sovieticus»*, Barcelona, 2015, y *Voces de Chernóbil. Crónica del futuro*, Barcelona, 2015.
16. Malpica Cuello, Antonio. *Las últimas tierras de al-Andalus. Poblamiento del reino nazari de Granada*. Granada EUG, 2014.
17. Malpica Cuello, Antonio, «Los seres humanos y la Naturaleza. Acerca de los agroecosistemas en época medieval», en García, Miguel Ángel, Olalla Real, Ángela y Soria Olmedo, Andrés (eds.), *La Literatura no ha existido siempre*, Granada, 2015, pp. 337-354.
18. Wolf, Eric R., *Los campesinos*, Barcelona, Labor, 1975², pp. 33-35.
19. Malpica Cuello, Antonio, «El agua en la agricultura. Agroecosistemas y ecosistema en la economía rural andalusí», *Vínculos de Historia*, 1 (2012), pp. 31-44, y «Formación y desarrollo del agroecosistema irrigado en al-Ándalus». *Norbe*, 25-26 (2012-2013), pp. 41-60.
20. Kula, Witold, *Problemas y métodos de la historia económica*, Barcelona, 1973. Fue publicado en polaco con el título *Problemy i metody historii gospodarczej*, 1963.
21. Malpica Cuello, Antonio, «Los seres humanos...»
22. Son de gran importancia las investigaciones en el desierto libio de Barker, Graeme, *Farming the desert: the UNESCO Libyan Valleys Archaeological Survey*, Society for Libyan Studies, 1996. Es claro que la civilización de los garamantes lo pusieron en práctica y lo continuaron los romanos.
23. Glick, Thomas., *Regadío y técnicas agrícola en al-Andalus. Su difusión según un eje Este-Oeste. en Actas del Primer Seminario Internacional. La caña de azúcar en tiempos de los grandes descubrimientos (1450-1559)*, Granada, pp. 83-98.
24. Crosby, Alfred W., *Imperialismo ecológico...*
25. Glick, Thomas F., «Regadío y técnicas...».
26. Watson, Andrew M., «Innovaciones agrícolas en el mundo islámico», en Actas del Segundo Seminario Internacional. *La caña de azúcar en el Mediterráneo*, Motril, 1995, pp. 7-20. Está inspirado en su obra *Agricultural Innovation in the Early Islamic World. The Diffusion of Crops and Farming Techniques, 700-1100*, Cambridge, Mass., 1983. Traducción española: *Innovaciones en la agricultura en los tiempos del mundo islámico. Difusión de los antiguos cultivos y técnicas agrícolas, del año 700 al 1100*, Granada, 1997.
27. Glick, Thomas F., «Regadío y técnicas...», p. 85.
28. Glick, Thomas F., «Regadío y técnicas...», p. 90.
29. Glick, Thomas F., *Regadío y sociedad en la Valencia medieval*, Valencia, 1988.
30. Glick, Thomas F., «Regadío y técnicas...», p. 92.

-
31. Ron, Zvi, «Sistemas de manantiales y terraza irrigadas en las montañas mediterráneas», en *Agricultura y regadío en al-Andalus. II Coloquio de Historia y medio físico*, Granada, 1995, pp. 383-408.
32. Mattei, Luca y Martínez Vázquez, Luis, *Informe preliminar de la intervención arqueológica en la Huerta Grande del Generalife. El muro de tapial que delimita la parata intermedia*, Informe depositado en la Delegación de Cultura de la Junta de Andalucía en Granada, Granada, 2013.
33. López Cuervo, Serafín, *Madinat Az-Zahrā, ingeniería y formas*, Madrid, 1985.
34. Laureano, Pietro, *Atlas del agua: los conocimientos tradicionales para combatir la desertificación*, Barcelona, 2005.
35. Barceló, Miquel, «El diseño de espacios irrigados en al-Andalus: un enunciado de principios generales», en *El agua en zonas áridas. Arqueología e historia*, Almería, t. I. , pp. XV-L.
36. Desde su tesis doctoral, García Sánchez, Expiración, *La alimentación en la Andalucía islámica: estudio histórico y bromatológico*, Granada, 1984, ha publicado numerosos trabajos sobre el tema de la alimentación y de las especies vegetales en al-Andalus.
37. Hart, David Montgomery ha planteado inteligentemente las formas de vida en la montaña rifeña. Vid.: *Emilio Blanco Izaga. Coronel en el Rif. Una selección de su obra, publicada e inédita sobre la estructura sociopolítica de los rifeños del Norte de Marruecos*. Estudios introductorios y notas de David Montgomery Hart, Melilla, 1995.

Condiciones de vida y de vivienda, representaciones sociales, segregación socioespacial y étnica del barrio de São João de Deus en Oporto

Living and housing conditions, social representations, socio-spatial and ethnic segregation in the neighborhood of São João de Deus in Porto

Manuel Carlos Silva¹, ORCID: 0000-0001-8462-9516

Fernando Matos Rodrigues², ORCID: 0000-0003-4792-9039

António Cardoso³, ORCID: 0000-0002-8223-8594

Universidade do Minho

Resumen

En este artículo, los autores presentan los resultados de un estudio realizado en el barrio de São João de Deus, en Oporto, en el que utilizan métodos cuantitativos (encuesta) y cualitativos (entrevistas, observación) para caracterizar este barrio popular en términos sociodemográficos, además de ofrecer una breve panorámica histórica del mismo. Se analizan las condiciones de vida objetivas, los hábitos y las formas de vida y se evalúan las relaciones y tensiones internas entre los residentes gitanos y no gitanos, las relaciones de los residentes con la sociedad circundante y las instituciones y autoridades públicas, así como sus visiones sociales, culturales y políticas del mundo. Si este barrio ha sido abandonado, como otros, por las autoridades estatales y municipales, vendría a ser en parte desmantelado con el pretexto del tráfico de drogas debido a las asociaciones prejuiciosas sobre la comunidad romaní. Por último, se destacan algunas historias de resistencia y los registros semicultos de resistencia y crítica a las autoridades nacionales y municipales.

Palabras-clave: 'habitación social', segregación étnica, racismo institucional, Oporto.

Abstract

In this article, the authors, reporting the results of a research located in the São João de Deus neighborhood in Porto, seek, based on quantitative (survey) and qualitative (interviews, observation) methods, to characterize this popular neighborhood in socio-demographic terms, in addition to offering a brief historical approach to it. Objective living

conditions, habits and ways of life are analyzed and relationships and internal tensions are assessed, especially between gypsy and non-gypsy residents, as well as the relationships between residents and the surrounding society and public institutions and authorities, as well as their social, cultural and political world views. If this neighborhood was abandoned, like others, by the State and municipal entities, it would be partially dismantled under the pretext of drug trafficking due to prejudiced association about the gypsy community. Finally, some stories of resistance and semi-hidden records of resistance and criticism of national and municipal authorities are highlighted.

Keywords: 'social housing', ethnic segregation, institutional racism, Porto.

Resumo

Neste artigo os autores, dando conta de resultados de uma pesquisa localizada no bairro São João de Deus no Porto, procuram, com base em métodos de ordem quantitativa (inquérito) e qualitativa (entrevistas, observação), caracterizar este bairro popular em termos socio-demográficos, além de oferecer uma breve abordagem histórica do mesmo. São analisadas as condições de vida objetiva, os hábitos e modos de vida e avaliadas as relações e tensões internas sobretudo entre moradores/as ciganos e não ciganos, assim como as relações dos moradores/as com sociedade circundante e as instituições e poderes públicos, assim como as suas mundividências sociais, culturais e políticas. Se este bairro foi abandonado, como outros, pelo Estado e entidades municipais, viria a ser parcialmente desmantelado sob pretexto do tráfico de droga por associação preconceituosa para com a comunidade cigana. Por fim, são evidenciadas algumas histórias de resistência e registos semiocultos de resistência e crítica às autoridades nacionais e municipais.

Palavras-clave: 'habitação social'; segregação étnica; racismo institucional; Porto

1. Introducción: el problema, los métodos y la hipótesis de trabajo

Como parte de los resultados de un proyecto de investigación sobre las «islas» y los barrios populares de Oporto y Braga,⁴ que surgieron como parte del proceso de industrialización de Oporto desde finales del siglo XIX y especialmente después de 1950/60, este texto presenta brevemente la génesis y la evolución del barrio de S. João de Deus y lo caracteriza en términos sociodemográficos, tipifica las viviendas y analiza las condiciones objetivas de vida, los hábitos y las formas de vida. La cuestión central es averiguar qué tipo de relaciones existen entre los residentes y, en particular, dado que hay residentes gitanos y no gitanos en el barrio, averiguar hasta qué punto existen prejuicios, tensiones y fricciones entre los residentes gitanos y no gitanos, lo que se confirma. En segundo lugar, se analizan las relaciones y valoraciones del grupo de residentes con la sociedad circundante y, en particular, con las instituciones y entidades públicas, a saber, el Estado y el Ayuntamiento.

Una segunda cuestión a entender y explicar es cómo estas últimas entidades no sólo abandonaron a estos residentes pobres, se negaron a invertir en el barrio y a proporcionarles una vivienda digna y decente, sino que incluso, con el pretexto del

tráfico de drogas, decidieron dismantelar el barrio con el agravante de haberlo hecho mediante una asociación indebida y prejuiciosa hacia la comunidad gitana presente en el barrio. Considerando este problema en un contexto urbano, examinaremos los principales modelos explicativos de la ciudad y los fenómenos/comportamientos urbanos y, por último, las políticas de represión, en particular la represión policial de la comunidad y el realojamiento, sin olvidar el conflicto interétnico y analizar algunos procesos y historias de resistencia, así como los registros semiocultos de crítica hacia los representantes de las autoridades nacionales y municipales. Por último, analizaremos las visiones del mundo de los residentes sobre determinadas cuestiones simbólicas, políticas y éticas.

En cuanto a la estrategia de investigación, se utilizaron métodos y técnicas cuantitativas, como una encuesta, y cualitativas, como entrevistas semiestructuradas, fragmentos de historias de vida y narrativas y, sobre todo, la observación directa y participante, ya que el trabajo de campo, en la estela de antropólogos como Boissvain (1978/74), es una importante herramienta de investigación socioantropológica.

2. Espacio urbano y segregación socioespacial y étnica: breve marco teórico

En cuanto al marco teórico sobre el espacio urbano, se resumen las distintas perspectivas (funcionalista, bioecológico-cultural, (neo)weberiana, (neo)marxista, cultural-simbólica), se sostiene el principio del derecho a la ciudad y la ciudad como lugar de lucha social y, por último, se debate sobre la vivienda en los espacios (peri) urbanos, en concreto los frecuentes procesos de segregación socioespacial y, en algunos casos, de discriminación étnico-racial.

Si relativamente a la reflexión sobre el espacio urbano se debe tener en cuenta la geografía y otras ciencias sociales desde una perspectiva multidisciplinar, hemos privilegiado aquí un enfoque sociológico, dada la recurrencia de las diversas corrientes de la sociología, tomando como base la síntesis de Manuel Carlos Silva (2006, 2012, 2020). Así, para el estructural-funcionalista Durkheim (1991/1915), la ciudad sería el resultado de la estructura social, destacando una distinción, aunque con cierta homología, entre morfología físico-espacial y morfología social, entre la «densidad material» y la «densidad moral» del espacio. De hecho, el espacio constituiría la primera experiencia de la vida, vinculada a los hechos sociales y a las representaciones sociales condicionadas por el entorno social simbolizado en la conciencia colectiva, que a su vez serían las causas de los hechos sociales en el territorio, cuya gestión debería preocuparse no sólo de reconocer la diferenciación y/o la posible «desorganización» social, sino también de contenerla dentro de las normas y valores emanados de la conciencia colectiva.

Sin embargo, Simmel (1987/1903) consideraba el espacio como condición y símbolo de las relaciones diferenciadas e impersonales en un contexto urbano, frente

a las relaciones personalizadas en un contexto rural. Para la Escuela bioecológica y geocultural de Chicago, en parte influenciada por Simmel, el espacio urbano era una variable independiente o factor autónomo que explicaba los estilos de vida urbanos (Park, 1987/1916; Wirth, 1987/1938). Esta dimensión cultural-simbólica se desarrolló en los años setenta y ochenta en una línea centrada en los significados e imágenes de los edificios y lugares (Lynch, 1982), así como en los modos y estilos de vida, identidades, interacciones y representaciones de las personas en la vida cotidiana (Pinçon, 1978; Hannerz, 1983; Pais, 1986; Guerra, 1993; Gonçalves, 1996).

Sin ignorar una perspectiva multidimensional del espacio urbano en términos demográficos, históricos, económicos, jurídicos y administrativos, Weber (1978/1920) hace hincapié en el aspecto político centrado en las relaciones de poder entre los diversos grupos presentes en diferentes tiempos y espacios. Esta perspectiva le permite distinguir claramente entre ciudades heterocéfalas, como las orientales, en las que el poder de decisión sobre la ciudad residía fuera de ella, concretamente en el emperador, y las ciudades occidentales autocéfalas con autonomía y poder propios, que serían la base explicativa del surgimiento de la burguesía comercial y, posteriormente, del propio capitalismo y su afinidad electiva con el protestantismo, temas desarrollados por neoweberianos como Ledrut (1968) y Freund (1975).

Por último, el enfoque (neo)marxista (Marx, 1974/1867; Marx y Engels, 1976/1846; y, posteriormente, Castells, 1982) asume el espacio como un producto, una variable dependiente condicionada por la estructura social, aunque algunos de los neomarxistas y otros críticos (Lefebvre, 1974; Harvey, 1980; Santos, 1988; Remy, 1975) concedan una considerable autonomía al espacio como factor coestructurante y no como receptáculo pasivo de los fenómenos urbanos. Además, el espacio es un recurso limitado que se distribuye de forma desigual según el grado de apropiación por parte de los diferentes grupos y actores sociales.

Desde una perspectiva crítica y de síntesis, además de recurrir a la riqueza etnográfica e incorporar elementos de los estudios micro e interactivos, inspirados en la Escuela de Chicago y el interaccionismo simbólico, partimos de la base de que la teoría de síntesis más fructífera y crítica reside en el entrelazamiento de los modelos weberiano y marxista.

Teniendo en cuenta que en el barrio en cuestión se han constatado procesos de segregación socioespacial y, sobre todo, étnico-racial, esto significa también volver a tratar temas teóricos que nos permitan comprender y explicar estos fenómenos. Para entender y explicar el abandono tanto del Estado como de los ayuntamientos, en particular el de Oporto, es importante tener en cuenta que la vivienda pública en Portugal se limita al 2% y que el propio Ayuntamiento de Oporto ha sido muy permeable a los grandes intereses del sector inmobiliario y financiero en el marco de la hegemonía neoliberal y muy sordo a las demandas de los vecinos de los barrios populares. En el caso de Oporto, especialmente con la llegada de Rui Rio al poder municipal con el PSD, la política de segregación socioespacial y la presión sobre los

residentes en islas y barrios populares situados en el centro de la ciudad ha ido acosando y empujando a los residentes hacia las afueras, especialmente con la expansión de la gentrificación y la turistificación.⁵ Es precisamente en este contexto en el que el barrio de S. João de Deus recibirá presiones para ser desmantelado con el pretexto de ser una guarida de narcotraficantes regentada por familias gitanas, derribo este que ha todavía ocurrido en parte.

Como veremos más adelante, a pesar de los procesos de resistencia y revuelta, especialmente por parte de algunas familias gitanas, los vecinos/as no gitanos/as, en vez de formar un bloque de resistencia juntamente con los gitanos/as, fueron cediendo y aceptando, a nivel individual o familiar, trasladarse y/o reubicarse en otro barrio de la ciudad o de la periferia para evitar los gitanos/as como vecinos/as. ¿Cómo entender este comportamiento relativamente pasivo, aparentemente acomodaticio y no unitario?

Teniendo en cuenta los diferentes modelos explicativos y empezando por el modelo funcionalista y culturalista, este apunta como explicación la concepción de personalidad-base individualista y calculadora basada en situaciones de anomia social, por un lado y, por otro, considerando la necesidad de penalizar conductas desviadas como la del tráfico de drogas por parte de gitanos/as, idea compartida en parte por residentes no gitanos. Sin embargo, desde una perspectiva sociopsicológica, esto podría explicarse bien por comportamientos autoritarios (por ejemplo, Horkheimer y Adorno, 1979/1962), jerárquicos y también reproducidos en el barrio (es decir, entre gitanos/as y no gitanos/as), bien por predisposiciones y/o prototipos sociales, psicosociales y/o culturales, como el de «envidioso» (Foster, 1972) o el «amoral-familista» (Banfield, 1958). A su vez, el modelo (neo)weberiano de poder (Weber, 1978/1920; Dahrendorf, 1959; Scokpol, 1979), asumiendo el poder y las relaciones de poder como factor explicativo de los comportamientos sociales, explica que el fenómeno de segregación socioespacial y étnico-racial se debe a la desigual relación de fuerzas entre los órganos estatales y municipales y los vecinos que, además de desorganizados, están divididos internamente, lo que también habría facilitado el éxito de la parcial operación de desmantelamiento.

Finalmente, el enfoque marxista (Marx y Engels, 1976/1846), sin desconsiderar el argumento del modelo de poder, interconecta estos recursos de poder con la presencia y los intereses de las clases dominantes que, a nivel del Estado central o de los ayuntamientos, terminan por anular los intereses de las clases explotadas, subordinadas y dominadas. En términos de balance crítico, nos inclinamos por una articulación de los enfoques (neo)weberiano y (neo)marxista, desarrollados de hecho por Bourdieu (1979) y Bader (1991) a partir de la clasificación interna de las diferentes familias en un contexto competitivo interno, a que importaría agregar y superponer el enfoque de los teóricos de la economía moral (Thompson, 1979; Scott, 1990; Silva, 1998, 2012) para explicar comportamientos adaptativos y/o tendencias para mantener un mínimo de seguridad (*safety first*), para no ser más penalizadas.

3. Breve nota histórica sobre el barrio de São João de Deus

La construcción de este barrio popular, inicialmente conocido como Grupo de Viviendas Populares de Rebordões, conoció una primera fase a principios de los años 1940 y está registrada en varias fotografías que detallan sus principales características.⁶ La segunda fase de expansión del barrio, que remonta a la segunda mitad de la década de 1960, también puede ser revisitada a través de diversos registros fotográficos.⁷ Se sabe que, ya en 1974, varias familias que vivían en chabolas e «islas» insalubres empezaron a ocupar casas desocupadas en el barrio de S. João de Deus.⁸ El barrio fue en gran parte demolido en 2017, dando lugar a nuevas urbanizaciones.

La primera fase de construcción del barrio de São João de Deus finalizó en 1944, con la construcción de 144 viviendas.⁹ La segunda fase de ampliación del barrio de São João de Deus se inició el 21 de junio de 1966, con 72 viviendas; esta agrupación ya enmarcaba en la filosofía del Decreto-Ley nº 40.616, de 28 de mayo de 1956, que permitía construir miles de viviendas en un plazo limitado.¹⁰ Se adoptaron cuatro tipos de viviendas, a saber, T1, T2, T3 y T4, con uno, dos, tres y cuatro cuartos, respectivamente, así como una sala de estar, comedor y distribución combinados y un rincón de cocina con hornillo eléctrico, además de una zona de aguas con aseo, lavabo y pila multiusos con ducha para el baño. Cada vivienda disponía también de un recinto privado para tender la ropa, debidamente protegido de las vistas del exterior. Las casas se agrupaban en edificios de planta baja y tres pisos.¹¹ Cabe señalar que, en lo que respecta a la acción social, el Ayuntamiento de Oporto ya tenía un centro social construido y en funcionamiento en el barrio de São João de Deus para atender a las familias más desprotegidas.¹²

En la fase más avanzada de implantación del barrio de S. João de Deus, también han acudido familias gitanas, constituyendo un proceso muy turbulento en términos étnico-raciales, de que hablaremos más adelante.

4. Caracterización sociodemográfica del barrio de São João de Deus

El barrio de São João de Deus es un espacio territorial formado por viviendas alquiladas en su mayoría por la *Domus Social*. Siendo la submuestra validada formada por 48 encuestados/as, estos/as se dividían entre el 31,3% hombres y el 68,7% mujeres. Todos los encuestados/as son portugueses/as, tienen Portugal como país de origen y, en términos de etnia, el 97,9% se clasifican como blancos y el 2,1% como gitanos. En cuanto a la edad, los encuestados tienen entre 20 y 87 años, siendo los grupos de edad predominantes el de 56 a 65 años (27,1%) y el de más de 66 años (43,8%).

En cuanto a la educación de los encuestados/as, el barrio presenta un bajo nivel de escolarización en su conjunto, ya que, entre 85,8% de las personas el 16,7% son

analfabetos y no tienen ninguna enseñanza, el 52,1% han completado el 1er ciclo, el 4,2% el 2º ciclo y el 12,5% logró terminar el 3er ciclo; por fin, sólo el 14,5% completó la formación profesional o secundaria.

En cuanto al estado civil, los datos revelan una mayoría de personas casadas (35,4%) o en unión de hecho (2,1%), lo que totaliza un 37,5%. De las demás categorías, el 29,2% son viudos/as, el 25% solteros/as y el 8,3% divorciados/as.

En cuanto al tiempo que llevan viviendo en el barrio, las respuestas de los encuestados/as muestran que, por término medio, las personas llevan viviendo en el barrio unos 23 años. En cuanto a la propiedad de las viviendas, los/as residentes vivían en casas alquiladas por la *Domus Social* y, como tales, eran inquilinos/as de la *Domus Social*. En cuanto a los alquileres mensuales, a excepción del 2,1% que pagaba alquileres más elevados, de entre 101 y 200 euros, la gran mayoría, el 97,9% de los residentes, pagaba alquileres inferiores a 100 euros.

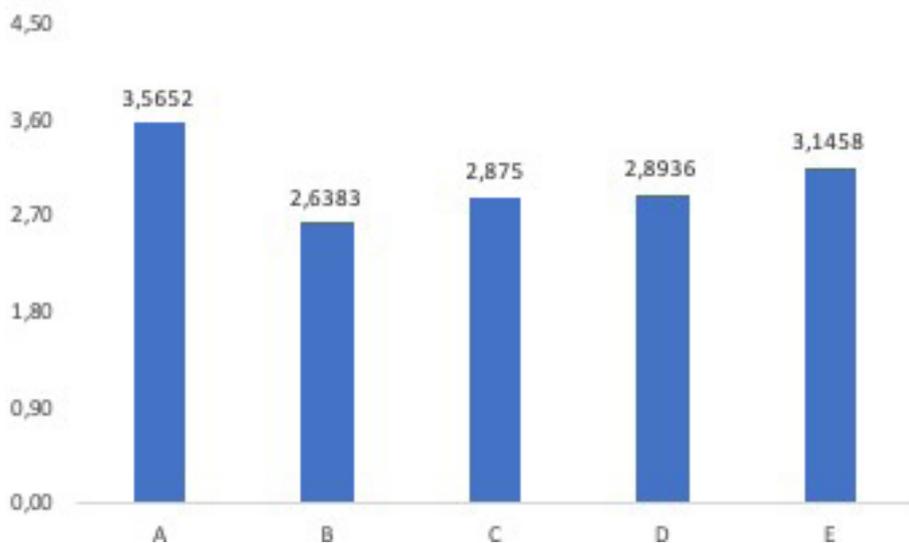
Por último, cabe señalar que, dado el abanico de edades y la construcción del barrio de S. João de Deus a principios de la década de 1940, la mayoría de los residentes han vivido siempre en el barrio. Así, el 47,9% han vivido en otros lugares, concretamente en otros barrios populares y, en el 33,3% de los casos, la selección del barrio y la respectiva asignación de una vivienda a cada hogar fue realizada por la *Domus Social*, una empresa pública vinculada al Ayuntamiento de Oporto.

5. Espacio y tipología de la vivienda: valoraciones y representaciones del barrio y sus condiciones generales

La tipología predominante es de T2 o dos cuartos (45,8%), seguida de T3 o de 3 cuartos (35,4%) y, en porcentajes menores, la de T1 o 1 cuarto (14,6%) y el estudio (4,2%), no existiendo otras tipologías. En cuanto a los espacios interiores de las viviendas, la mayoría de los/as residentes señalaron que disponían de sala cocina, saneamiento y agua corriente. En cuanto a otras condiciones, como el tipo de suelo, los hogares de los restantes tenían suelos de madera, flotantes o de baldosas. Todos los hogares tenían electricidad y la gran mayoría disponía de cuarto de baño completo (93,8%).

Si relativamente a la electricidad, el saneamiento y el agua corriente estaban prácticamente cubiertos, la calefacción estructural era escasa (18,8%), aunque había otras formas de calefacción, a saber, calderas (25%), gas canalizado (52,1%) y chimeneas (2,1%). Como primera evaluación de las condiciones generales del barrio, en la Figura 1 se muestran los datos extraídos de la submuestra del barrio de S. João de Deus:

Figura 1. Evaluación de las condiciones generales del barrio de São João de Deus (escala 0-5)



Fuente. Encuesta sobre modos de vida y formas de habitar (IMoVid_FormHabit), 2018-2019 - Barrio de São João de Deus, Oporto.

Legenda:

A - Evaluación del barrio en términos de espacio de convivencia entre los vecinos;

B - Evaluación del barrio en términos del espacio de juegos para los niños/as;

C - Evaluación del barrio en términos del espacio para pequeñas reparaciones;

D - Evaluación del barrio en términos del espacio para estacionamiento;

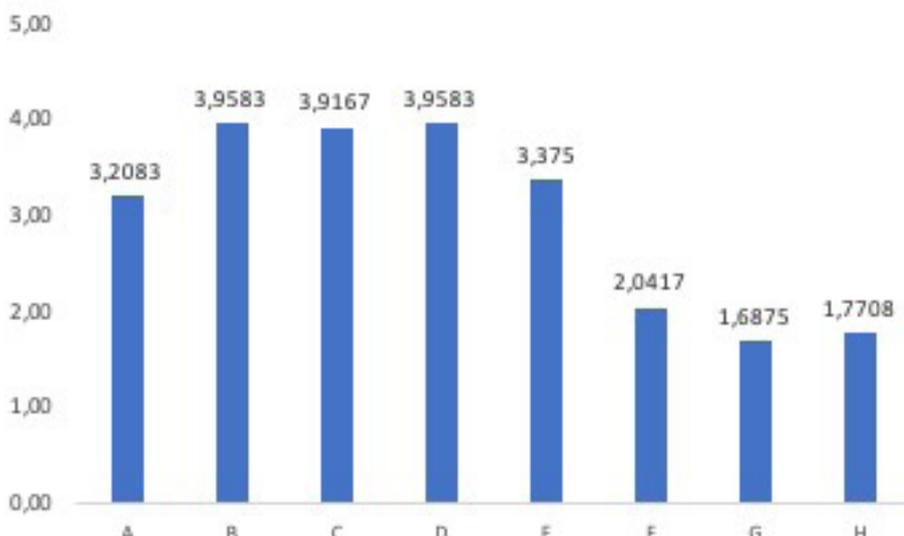
E -Evaluación del barrio en términos del espacio de uso para no residentes.

A excepción de la percepción del barrio como lugar para socializar, que obtuvo una puntuación de 3,57, y del uso del barrio por parte de los no residentes (3,15), que fueron moderadamente favorables, las puntuaciones de otros aspectos fueron más bajas. Así, en con respecto al aparcamiento, el conjunto de los residentes sólo otorga una puntuación de 2,89; en lo que se refiere al barrio como espacio que proporciona pequeñas reparaciones domésticas, este *item* sólo obtiene una puntuación de 2,88 por parte de los encuestados/as; y, sobre todo, en relación al barrio como espacio para que jueguen los niños, los residentes le otorgan la puntuación más baja con un 2,64, lo que denota un cierto nivel de incomodidad o incluso desconfianza en términos de seguridad. En cuanto a la seguridad, el barrio de S. João de Deus tenía mala reputación, pero ésta, como en otras situaciones similares, se debía a la asociación indebida con la presencia de un grupo de familias gitanas, lo que reproducía prejuicios y lanzaba rumores y estigmas infundados, como demuestra el testimonio de un antiguo residente gitano del barrio, que desde entonces ha sido desplazado y realojado en el barrio de Cerco:

«Cuando decía que era del barrio de São João de Deus, la gente decía que eso era Tarrafal... 'Eso es, eso era *heavy*'... A mí me ha pasado... Estaba en una discusión en una discoteca, la gente estaba discutiendo, me preguntaron de dónde era y, ya un poco ahogado —porque cuando estoy nervioso empiezo a tartamudear— dije: 'Soy del barrio de São João de Deus, Tarrafal, ¿qué? Y ellos: «Calma...» Quiero decir que se calmaron enseguida y con el diálogo conseguí... Vale, entonces llegamos a un acuerdo. Y mi hijo... cuando fue a trabajar al Norte Shopping, en Matosinhos, lo pusieron aquí enseguida... ¿Por qué? Porque vivía en el barrio de São João de Deus, así que conocía a toda la gente del barrio. Y hoy, mi hijo, es el jefe del local... En ese sentido, vivir en un barrio... para los guardias de seguridad es bueno. Hay una pequeña ventaja en eso» (Rui, 58 años, separado, 2ª clase, comerciante de mercado y vigilante de seguridad en paro).

Ahora procurando evaluar qué tipo de percepciones y representaciones, tanto positivas como negativas, tienen los residentes encuestados/as sobre el barrio de S. João de Deus:

Figura 2: Representaciones del barrio de São João de Deus (escala 0-5)



Fuente. IMoVid_FormHabit, 2018-2019 - Barrio de São João de Deus, Oporto.

Legenda:

- A - El barrio está bien ubicado (buen acceso a bienes y servicios);
- B - El barrio está tranquilo;
- C - El barrio es seguro;

- D - El barrio es agradable para vivir;
- E - El barrio está limpio;
- F - El barrio tiene robos;
- G - El barrio tiene mucha droga circulando;
- H - Sería mejor si algunas personas se fueran.

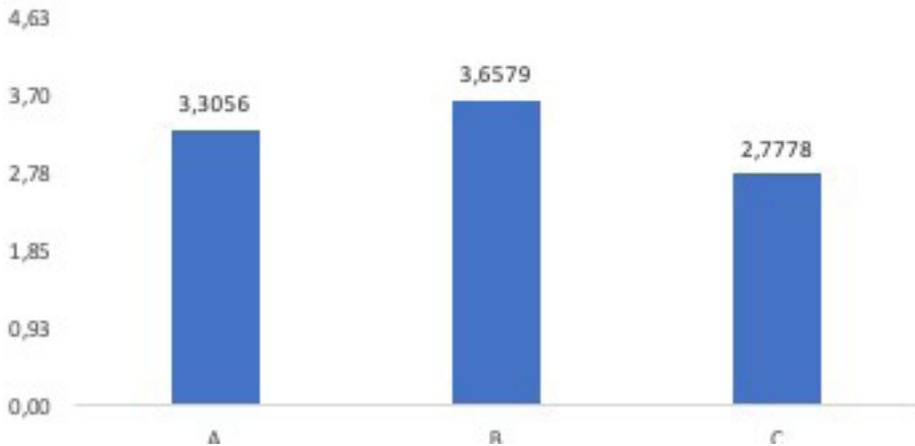
De los datos mostrados en la Figura 2, aunque, a diferencia de otros barrios, no se observan posiciones de acuerdo y valoración tan positivas, las evaluaciones moderadamente positivas son las relativas al barrio por su tranquilidad (3,96) y como lugar agradable para vivir (3,96) y seguro (3,92); las anotaciones posteriores son más bajas, concretamente en lo que se refiere a la limpieza (3,38) y a la ubicación en cuanto al acceso a bienes y servicios (3,21). Sin embargo, cuando se trata de narraciones o rumores de que en el barrio circula «mucha droga» o de que es un «lugar de robos», esto no es así entendido por los/as residentes que, por el contrario, que rechazan la representación del barrio como lugar donde se producen robos (2,04). Del mismo modo, es rechazada la representación del barrio como un lugar donde «circula mucha droga» (1,69), así como idea preconcebida de que para solucionar estos posibles problemas lo mejor sería que «algunas personas se fueran» (1,77). Cuando se entrevistó a algunas personas del barrio de S. João de Deus, ellas afirmaron que, a diferencia del pasado, el barrio está más abierto y está más integrado en la ciudad de Oporto:

«Aunque la gente sigue viviendo muy para sí misma, hoy el barrio es más tranquilo, más sosegado, más abierto a la gente. Antes no era así. Hoy hay jóvenes que van, miran, charlan. Antes era imposible por causa del tráfico de drogas que había allí. Ese barrio siempre se ha considerado un mercado de drogas y prostitución. Por eso digo que era muy complicado. Ahora no, ahora está integrado, pero antes no. Creo que el barrio estaba separado de la ciudad. Porque cuando intentaba conseguir trabajo, yo decía... Está ahí la barrera que separa el barrio de la ciudad, que son los prejuicios... Por ejemplo, cuando fui a una entrevista en la que sentí un poco de racismo por parte de la persona que me entrevistó... Aun así, sigue habiendo cierto clima de malestar, pero ya no es ese ambiente grosero con la gente. Hay más simpatía. Al colegio vienen niños de fuera del barrio, hay guarderías y la gente ya no tiene ese mal ambiente». (Emília, 55 años, soltera, 4ª clase, limpiadora).

Cuando cuestionados los residentes cómo evaluaban el transporte público, la Figura 3 muestra sus percepciones, tanto en términos de calidad y regularidad del transporte como de su precio. También aquí las evaluaciones del transporte son moderadamente positivas, más en relación con su calidad (3,66) que con su frecuencia (3,31), pero en relación con el precio, la valoración es mucho más desfavorable, no superando el 2,78.

En cuanto a las percepciones y valoraciones de los residentes encuestados/as sobre instituciones y organismos, entidades y servicios públicos y privados, en general, son moderadamente positivas respecto de la relación entre entidades proveedoras de bienes o servicios y menos positivas cuando se trata de instituciones municipales y estatales. Así, las entidades que recogen una visión más positiva de los residentes son

Figura 3. Evaluación del transporte público en el barrio de São João de Deus (escala 0-5)



Fuente. IMoVid_FormHabit, 2018-2019 - Barrio de São João de Deus, Oporto.

Legenda:

A - Evaluación de la frecuencia/regularidad del transporte público en la zona de residencia;

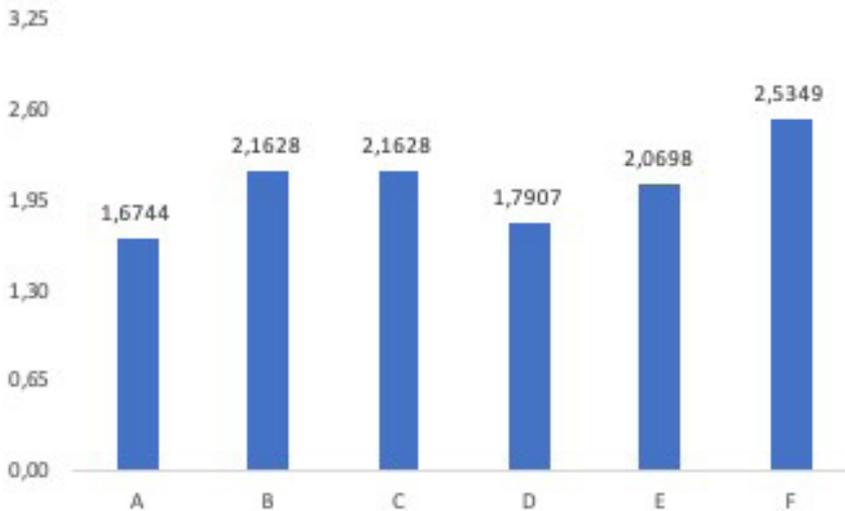
B - Evaluación de la calidad del transporte público en la zona de residencia;

C - Evaluación del precio del transporte público en la zona de residencia.

la Empresa Eléctrica (4,18), la Empresa de Agua y Saneamiento (4,17), los medios de comunicación (4,05) y los tribunales (4,0). En una posición más intermedia, se encuentran las percepciones más moderadas, aunque positivas, de los encuestados/as sobre la PSP (Policía de Seguridad Pública) (3,83), las organizaciones civiles como las ONG y, en el contexto portugués, las IPSS (Instituciones Privadas de Solidaridad Social) (3,75), así como, por otro lado, Empresas de Telecomunicaciones (3,74) y Seguridad Social. En una posición ligeramente inferior, por tanto con valoraciones menos favorables, podemos observar, a nivel central, los equipos de RSI (Renta de Inserción Social) (3,40) y, a nivel municipal, el Ayuntamiento (3,35), la *Domus Social* (3,12) y, ocupando la posición más baja, GNR (Guardia Nacional Republicana) (2,0).

Finalmente, pasando a otras cuestiones de carácter ético, jurídico o incluso político-simbólico, buscamos dar cuenta de las posiciones de los residentes en temas como la legalización del aborto, las relaciones sexuales antes del matrimonio, el matrimonio entre parejas del mismo sexo, la procreación medicamente asistida, la adopción de niños por parejas del mismo sexo y la eutanasia, posturas que se pueden observar en la Figura 4:

Figura 4. Concepciones morales de los residentes del barrio São João de Deus sobre temas sensibles



Fuente. IMoVid_FormHabit, 2018-2019 – Barrio São João de Deus, Oporto

Legenda:

- A - Acuerdo sobre la legalización de la procreación medicamente asistida;
- B - Acuerdo sobre adopción de niños por parejas del mismo sexo;
- C - Acuerdo sobre el matrimonio entre personas del mismo sexo;
- D - Acuerdo sobre el aborto;
- E - Acuerdo sobre eutanasia/muerte asistida;
- F - Acuerdo sobre relaciones sexuales prematrimoniales.

Como se puede observar en la Figura 4, existen posiciones de desacuerdo respecto a estos temas. Así, considerando que puntuaciones inferiores a 2,5 son negativas, podemos inferir que, salvo el bajo acuerdo sobre las relaciones sexuales antes del matrimonio, que todavía no supera el 2,53, en el resto de cuestiones las posiciones de los residentes son bastante desfavorables, en orden decreciente, al matrimonio entre personas del mismo sexo (2,16), a la adopción de niños por parejas del mismo sexo (2,16) y a la eutanasia (2,07), pero incluso hostiles, con una puntuación muy baja, a la legalización del aborto (1,79) y a la procreación médicamente asistida (1,67).

6. La división interna en la comunidad: entre la revuelta de unos y la adaptación de otros

Además de las relaciones desiguales entre las autoridades nacionales y municipales y de los diversos mecanismos de poder para someter a los/as residentes a estrategias diseñadas a favor de los grupos dominantes, los/as residentes evidenciaban divisiones internas en su interior, en particular entre familias no romaníes y romaníes, acusadas estas de desestabilizar el barrio a través del tráfico de drogas, lo que llevó a muchas familias no gitanas a aceptar las propuestas de la Cámara de reubicación en otro barrio. Estas divisiones interétnicas se manifestaron, por ejemplo, en la negativa de las familias no romaníes a unirse al club de fútbol organizado por los gitanos, como explicó el líder de una asociación recreativa y cultural y, más tarde, fundador de una asociación comunitaria gitana:

Al principio había dos jóvenes que estaban interesados en un torneo de fútbol. Era un campo abierto, los niños tenían 13 y 14 años y el único equipo de gitanos que había era el nuestro. Los dos jóvenes vinieron a mí para que yo pudiera ser su entrenador. Al principio no lo acepté, pero luego entendieron que era para evitar desorden entre los propios jugadores. Lamentablemente, yo digo afortunadamente, nosotros quedamos mal clasificados, y al gitano, creo que como a todos, no le gusta perder... Eso me dolió mucho, y yo que mientras tanto logré sacar el permiso de conducir y mis padres me compraron un carrito (y... los no gitanos están acostumbrados a ver gitanos montados en una *carroça* (vagón) y no ver a un gitano conduciendo un coche), entramos en el segundo torneo que se celebraría en el barrio del Cerco. Vine aquí, tomé mi auto y vine aquí para registrarme para participarnos en este torneo en Cerco... Pagué la inscripción. Yo era blanco, limpio, tenía coche, nadie pensaba que fuera gitano. Aceptaron la inscripción, pagué. El día que teníamos que jugar, apareció nuestro equipo, al ver que eran todos gitanos, se negaron a jugar con nosotros... Se armó una pelea en el campo, se pelearon de tal modo que incluso salimos en *Jornal de Notícias*... Al hospital acudieron media docena de personas no gitanas y también acudió un gitano.

Luego estaba un amigo mío del barrio de Cerco, vino al barrio de S. João de Deus a devolverme el dinero de la inscripción, diciendo: 'Ay, esos tipos están locos... Mira, me dieron el dinero para entregárselo a ti, el dinero para vuestra inscripción está aquí, pero la razón por la que no jugaron con ustedes fue porque eran gitanos, porque empezaron a decir que venían a jugar pelota con navajas, con pistolas en los calcetines. Ay André, íbamos al colegio, jugábamos juntos, nunca te vi con una navaja...' Pero sucedió. Había mucha gente, era un torneo... Luego hubo un segundo torneo... Di algunas lecciones de moral diciendo: 'No entremos en esto... Si matas a un tipo... el tipo pasa a la clandestinidad y serás arrestado. ¡Irás

a prisión por 25 años! Tienes que pensarlo... Porque no se trata sólo de matar. Matar es fácil. Lo peor es lo que viene después. Bien, juguemos con los demás. Las cosas empezaron a ir bien, ganamos la primera copa de disciplina. Durante 20 años ganamos cinco copas. Los gitanos, nuestras novias, nuestras mujeres, porque ya había habido desorden, ellas estaban con miedo y por eso nos acompañaron. Y presenté al Consejo Directivo la idea de que la gente empezara a cantar y bailar... Formamos un grupo de canto y baile... fuimos a la *Praça da Alegria*, fuimos al Palacio de Cristal, empezamos a ganar fama y empezaron a invitarnos. Hicimos torneos de malla y luego de billar... Y le dije a la dirección de la Asociación: '¿Habéis notado que no hay ningún equipo, ninguna asociación gitana que no sea la nuestra? Oye, hombre, que tal si formáramos una asociación... a nivel local... e incluso a nivel nacional... iríamos a otras ciudades'... La mayoría estuvo de acuerdo.

Me di cuenta de que los gitanos estaban muy desconectados de lo que pasaba en el mundo deportivo y cultural... y como en ese momento yo era el único que tenía 4º de primaria y decían que yo era mucho más inteligente y evolucionado, le hice una propuesta: '¡Oh hombre! Sólo creceremos si abrimos la sede a toda la comunidad en general, ya sea negra, blanca, gitana o no gitana... Algo que no fue aceptado por la dirección. Entonces, cuando no fue aceptado, me sentí muy, muy mal. Pensé que éramos los gitanos los que estábamos siendo racistas, éramos nosotros los que discriminábamos a otras personas... «Entonces renuncio, aquí está el dinero... os entendéis». Al principio y durante 10 años en la sede sólo entraban gitanos, en la dirección sólo había gitanos... Y como no aceptaron, entregué las llaves e incluso me fui a Braga. Entonces recibí un mensaje diciendo que cerraron la sede porque no podían aguantar eso y, al mes, la persona que fue elegida no pudo con eso. Entonces, según la ley gitana, como yo era el fundador, los mayores entendieron que era a mí a quien debían entregar las llaves de la sede... Entonces me entregaron las llaves y dije: 'Está bien, Voy a hacer una asamblea general y voy a proponer lo que ya había propuesto. Si me aceptan, seguiré trabajando. Si no se acepta, les vuelvo a entregar las llaves y listo». Hicimos las elecciones, no tenían otra solución... mi idea fue aceptada. Celebramos las elecciones y pronto comprendimos que yo debía volver a ser presidente.

Y luego abrí con gitanos y no gitanos en la dirección... En el fútbol, deportistas gitanos y no gitanos. Y, por casualidad, como allí también había gente negra, 2 jóvenes que jugaban bien a la pelota, los llamé, hicimos un equipo mixto. Y entonces todo el mundo vio que empezamos a crecer, ampliamos nuestra sede... Nuestros antepasados no aceptaron que formáramos una asociación, porque una asociación va más allá de toda ley gitana... Supongamos que hay una boda o se muere un gitano, ya está. . lamentablemente sucedió. Murió un gitano. Nosotros, automáticamente, si tuviéramos un torneo, incluso uno muy importante,

habríamos pagado mucho dinero para participar en el torneo... La ley gitana no nos permite jugar la pelota... Pero la mayoría de los gitanos están locos por fútbol americano. Entonces, ¿qué hicieron? Engañaron a sus propios padres, se llevaron el equipo y hubo una reunión en el campo. Y así se hizo semana tras semana... Nuestros antepasados se enteraron. Uno de los deportistas fue golpeado por su padre... pero acabó cautivando a su propio padre, porque lo empezamos a ver en los periódicos: 'el club fue campeón', 'quedó segundo', 'quedó tercero'. .. Empezamos a ganar fama y luego logramos cautivar a los propios gitanos. Y luego fundé la asociación [organización portuguesa de la comunidad gitana], una asociación nacional... Matosinhos, Águeda, Braga... También fui al Alentejo, Lisboa... Ellos crearon sus asociaciones. Hoy, afortunadamente, somos 21... Entonces les informé a estas asociaciones que iban a organizar un torneo entre nosotros... éramos campeones... porque ya teníamos un equipo desde hacía 10 años (André, 63 años, sociedad civil, 4ª clase, desempleado).

Algunas manzanas del barrio de S. João de Deus fueron demolidas durante el mandato de Rui Rio en la Presidencia del Ayuntamiento de Oporto, sin que existieran condiciones para una acción colectiva unitaria que se opusiera a este objetivo. Las únicas casas que no fueron demolidas pero sufrieron la política de «tapar, destechar y desplazar» fueron las casas unifamiliares del barrio en el nivel más bajo. Sin embargo, es importante resaltar el rechazo radical al derribo, proceso narrado por uno de los vecinos gitanos que más protestaron:

Como otras, mi casa en el barrio de S. João de Deus era buena, una casa de dos cuartos, completa, buena casa de baño, buena cocina, buena sala... Y unos buenos vecinos... Cuando vinieron a demoler el barrio fue el momento más difícil de mi vida (no digo el más difícil, porque tuve otros como la separación de mis padres, la desaparición de mi abuela y mi abuelo) pero fue muy difícil para mí. Mira, fue un momento verdaderamente repugnante. De hecho, tuve problemas, tuve que corregirlos, con Paulo Morais y la doctora Matilde... Me ofrecí a golpearlos, dije que los mataría. De hecho, llegó la policía en ese momento y tuvo que detenerme. Tuve que dar mi carta de identidad para saber quién era. ¡Oye, hombre! No fue fácil... Mi cuadra fue la que luego se derrumbó... Hubo un informe en el que dije: Haré todo lo posible para no salir del barrio São João de Deus...

Otros dieron entrevistas y estuvieron de acuerdo... Yo siempre dije que no estaba de acuerdo. Y llamé mentiroso a Rui Rio... Porque hablé con él y me aseguró que iba a hacer del barrio de São João de Deus uno de los mejores barrios de la ciudad de Porto. Le dije: «Doctor, es difícil» y él dijo: «no es difícil, llevará tiempo... Pero este barrio será uno de los mejores de la ciudad de Oporto». Este barrio el ordenó demolerlo unos meses después. Después de esta decisión, cuando intenté hablar

con él, fue cuando empecé a atacar. No pude salir porque me atrapó la policía, ¿verdad? Paulo Morais... Ese, en ese momento, no lo sé... No sé lo que sería. Porque en ese momento me quedé un poco desconcertado y estuve así un rato... ¿Sabes lo que es?! En estos momentos no piensas en lo que estás haciendo... Yo tenía esa actitud, no pensaba en lo que estaba haciendo... Y si no es la policía... Hoy puedo agradecer a la policía. Quizás había tomado una acción que no debería haber tomado. Hoy quizás me arrepentiría de lo que habría hecho. Pero en ese momento me quedé ciego... (Rui, 58 años, 2ª clase, separado, encargado de mercado y vigilante de seguridad en paro).

Esta zona sería posteriormente objeto de un programa de rehabilitación durante el primer mandato de Rui Moreira y Manuel Pizarro. El nuevo programa de rehabilitación ha sido muy cuestionado por los vecinos que, durante las obras, se instalaron en contenedores cerca de viviendas unifamiliares en el barrio de São João de Deus. Los edificios rehabilitados y renovados no son del agrado de sus residentes, pues, con el proyecto actual diseñado por el joven arquitecto Brandão Costa, han perdido algunas de sus características como, por ejemplo, las antiguas ventanas, los antiguos patios de entrada, las generosas aberturas, ventilación, balcones o espacios comunes. No es casualidad que las nuevas casas rehabilitadas reciban el sobrenombre de «sartenes».

7. Conclusión

Este barrio presenta características parecidas con otros barrios en sus aspectos sociodemográficos, tipología de departamentos, condiciones de habitabilidad y vivienda. A su vez, los moradores/as presentan evaluaciones y valoraciones moderadas o bajas sobre las condiciones de los respectivos barrios, las condiciones externas del *hábitat*, particularmente en términos del precio del transporte y, por último, pero no menos importante, bajas valoraciones relativamente a entidades y organizaciones públicas, aunque algo más positivas sobre empresas privadas en cuanto a la provisión de bienes y servicios.

Por otro lado, los residentes presentan visiones del mundo relativamente conservadoras o desfavorables, en orden descendente, respecto del matrimonio entre personas del mismo sexo (2,16), la adopción de niños por parejas del mismo sexo (2,16) y la eutanasia (2,07), pero incluso hostiles, con una puntuación muy baja, a la legalización del aborto (1,79) y a la procreación médicamente asistida (1,67). Esto se explica no sólo por sus orígenes rurales mayoritariamente campesinas con fuertes influencias eclesiásticas, su baja participación en sindicatos y otros colectivos, baja conciencia de clase obrera y sobre todo dependencia o miedo de represalias de las autoridades designadamente de la *Domus Social* sobre la 'habitación social'. Si

el tradicional modelo marxista presenta dificultad para explicar los conflictos étnico-raciales por se fijar solo en la pertenencia de clase, la perspectiva marxista sobre las desigualdades en recursos materiales, el modelo weberiano basado en las relaciones de poder y sobretudo el principio de seguridad (*safety first*) por parte de la economía moral contribuyen para explicar estos comportamientos diferenciados de los vecinos gitanos y no gitanos en el barrio São João de Deus, unos de revuelta seguida de contención y otros de adaptación y aceptación de salida del barrio.

Donde, contrariamente a lo que se esperaría de personas y familias —gitanas y no gitanas y que se encuentran en situación de clase y condiciones objetivas de vida y vivienda similares— no hay posiciones conjuntas y solidarias entre familias gitanas e no gitanas. En la realidad, la cuestión racial obstaculiza esa convergencia e genera la reproducción de esquemas competitivos y de clasificación social jerárquica, con prejuicios y procesos de estigmatización de las familias y personas gitanas por parte de los no gitanos/as. Tales tensiones y fricciones interraciales entre familias romaníes e no romaníes facilitan los intentos de las autoridades de la ciudad de desplazar y reubicar familias para otro barrio en función de objetivos e intereses no sólo de las familias no gitanas como de otras clases más poderosas, particularmente en procesos de gentrificación y turistificación, considerando la buena localización del barrio en la ciudad.

Siglas

CICS.Nova_UMinho – Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais, Universidade do Minho (Centro Interdisciplinario de Ciencias Sociales, Universidad de Minho)

GNR – Guarda Nacional Republicana (Guardia Nacional Republicana)

IPSS – Instituições Particulares de Solidariedade Social (Instituciones Particulares de Solidaridad Social)

ONG – Organizações não Governamentais (Organizaciones no Gubernamentales)

RSI – Rendimentos Social de Inserção (Renta de Inserción Social)

Bibliografia

Bader, Veit (1991), *Collectief Handelen*. Wageningen: Wolters-Noordhoff.

Banfield, Edward C. (1958), *The Moral Basis of a Backward Society*. Nueva York: The Free Press.

Boissevain, Jeremy [1978/1974], *Friends of Friends, Networks, Manipulators and Coalitions*, Oxford: Basil Blackwell.

-
- Bourdieu, Pierre (1979), *La Distinction. Critique sociale du jugement*. Paris: Minuit
- Castells, Manuel (1982), *La cuestión urbana*. Madrid: Siglo XXI.
- Dahrendorf, Ralf (1959), *Class and Class Conflict in Industrial Society*. Londres: Routledge & Kegan Paul Ltd.
- Durkheim, Émile [1991 (1915)], *Les formes élémentaires de la vie religieuse*. Paris: Librairie Générale Française.
- Foster, George (1972), «The Anatomy of Envy: a Study in Symbolic Behavior», *Current Anthropology*, vol. 13, 2: 165-186.
- Freund, Julien (1975), «La ville selon Max Weber», In *Espaces et Sociétés*, 16:47-61.
- Gonçalves, Albertino (1996), *Imagens e clivagens: residentes face aos emigrantes*. Porto: Afrontamento.
- Guerra, Isabel (1993), «Modos de vida. Novos percursos e novos conceitos». In *Sociologia – Problemas e Práticas*, 13: 59-74.
- Hannerz, Ulf (1983), *Explorer la ville*. Paris: Minuit.
- Harvey, David (1980), *A justiça social e a cidade*. São Paulo: Hucitec.
- Horkheimer, Max e Adorno, Theodor [1979(1962)], *Sociologica*. Madrid: Taurus Ediciones.
- Ledrut, Raymond (1968), *Sociologie Urbaine*. Paris: PUF.
- Lefebvre, Henri (1968), *Le droit à la ville*, Paris: Anthropos.
- Lefebvre, Henri (1974), *La production de l'espace*. Paris: Anthropos.
- Lynch, Kevin [1982 (1960)], *A imagem da cidade*. Lisboa: Edições 70.
- Marx, Karl [1974 (1867)]. *O Capital*. Lisboa: Delfos.
- Marx, Karl e Engels, Friedrich [1976 (1846)], *A ideologia alemã*. Lisboa: Presença.
- Pais, José Machado (1986), «Paradigmas sociológicos na análise da vida quotidiana». In *Análise Social*, XXII, 90:7-57.
- Park, Robert [1987 (1916)], «A cidade: sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano». In O. G. Velho (org), *O fenómeno urbano*. Rio de Janeiro: Guanabara, pp.26-67.
- Pinçon, Michel (1978), *Besoins et habitus – Critique de la notion de besoin et théorie de la pratique*. Paris: Centre de Sociologie Urbaine.
- Queirós, João P. (2015), *No Centro, à Margem. Sociologia das intervenções urbanísticas e habitacionais do Estado no centro histórico do Porto*. Porto: Edições Afrontamento.
- Queirós, João P. (2019), *Aleixo, Génese, (des)estruturação e desaparecimento de um bairro do Porto (1969-2019)*. Porto: Edições Afrontamento.
- Remy, Jean(1975), «Espace et théorie sociologique. Problematique de recherches». In *Recherches Sociologiques*. 3: 279-293.
- Rodrigues, Fernando Matos e SILVA, Manuel Carlos (2015), *Cidade, Habitação e Participação. O processo SAAL na ilha da Bela Vista*. Porto: Afrontamento.
- Santos, Boaventura de Sousa (1982), «O Estado, o Direito e a Questão Urbana», in *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 9: 9-86.

-
- Santos, Milton (1988), *Metamorfoses do espaço habitado. Fundamentos teórico e metodológico de Geografia*. S. Paulo: Hucitec.
- Scott, James (1990), *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*. New Haven e Londres: Yale University Press.
- Seixas, Paulo Castro (2003) «Ilhas e Novos Condomínios: Crítica para Uma Cidade Melhor», in P.C.Seixas, P.M. Santos, H. G. de Araújo (orgs.), *Pluralidades portuenses. Símbolos Locais, Relações Globais*. Porto: Livraria Civilização Editora, pp. 207-231.
- Skocpol, Theda (1979), «State and Revolution. Old Regimes and Revolutionary Crises in France, Russia and China». In *Theory and Society*, vol 7: 7-95.
- Silva, Manuel Carlos (1998), *Resistir e adaptar-se. Constrangimentos e estratégias camponesas no noroeste de Portugal*. Porto:Afrontamento.
- Silva, Manuel Carlos (2006), «Espaço, tempo e sociedade: alguns elementos de reflexão». In C. Balsa e C. Faria (orgs), *A Cidade como Artefacto*. Lisboa: Colibri e Universidade Nova de Lisboa (em homenagem a Jean Remy).
- Silva, Manuel Carlos (2012), *Socio-Antropologia rural e urbana. Fragmentos da sociedade portuguesa (1960-2010)*. Porto: Afrontamento.
- Silva, Manuel Carlos (2020), «Espaço, cidade e habitação como primeiro direito». In M.C.Silva, L.V. Baptista, F. B. Ribeiro, J. Felizes e A.M.N.Vasconcelos (orgs), *Espaço urbano e habitação básica como primeiro direito*. Vila Nova de Famalicão: Húmus, pp. 29-53.
- Simmel, Georg [1987 (1903)], «A metrópole e a vida mental». In O.G.Velho (org.), *O fenómeno urbano*. Rio de Janeiro: Guanabara, pp. 11-25.
- Thompson, E. P. (1979), «La «economía moral» de la multitud en la Inglaterra del siglo XVIII» in E.P.Thompson (org.), *Tradición, Revuelta y Conciencia de Clase: estudios sobre la crisis de la sociedad industrial*. Barcelona: Crítica.
- Weber, Max (1978[1920]), *Economy and Society I*, editado por G. Roth e C. Wittich. California: University of California Press.
- Wirth, Louis [1987(1938)], «O urbanismo como modo de vida». In O. G. Velho (org), *O fenómeno urbano*. Rio de Janeiro: Guanabara, pp. 90-113.
- Zuckin, Sara (1987), «Gentrification: Culture and Capital in Urban Core». In *Annual Review of Sociology*, 13:129-147.

NOTAS

1. Sociólogo, professor catedrático, investigador do Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais (CICS.Nova.UMinho).
2. Antropólogo, investigador do Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais (CICS.Nova.UMinho), Diretor do Laboratório de Habitação Básica.
3. Sociólogo, professor adjunto do Instituto Politécnico de Viana do Castelo. Investigador do Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais (CICS.Nova.UMinho).
4. El proyecto «Modos de vida y formas de habitar: islas y barrios populares en Oporto y Braga» (PTDC/IVC-SOC/4243/2014), financiado por la Fundación para la Ciencia y la Tecnología (FCT), se centra en el estudio de aspectos multidimensionales de las «islas» y de los llamados barrios sociales de Oporto y Braga y, en particular, sobre los problemas de la vivienda social o, más propiamente, de la vivienda básica. Este es una parte integrante del informe de esta investigación que, habiendo dado lugar a una publicación en inglés en diciembre de 2024, será publicado como capítulo de libro en portugués en 2025.
5. Véanse al respecto, entre otros, varios trabajos realizados en islas y barrios de Oporto y procesos de gentrificación: Seixas, 2003; Queirós, 2015, 2019; Rodrigues e Silva, 2015. Este fenómeno está, por regla general, vinculado a la especulación inmobiliaria y al aumento de la renta del suelo en los espacios urbanos, tal como lo desarrollaron Marx (1974/1867), Zuckin (1987) y, en el caso portugués, entre otros, Santos (1982) y Silva (2012).
6. Ver pdf (20): Arquivo Histórico Municipal do Porto. [Porto : construção del Barrio de viviendas populares de Rebordões], 1941. [consultado a 25-09-2019]. Disponível em: <http://gisaweb.cm-porto.pt/units-of-description/documents/713408/?q=S%C3%A3o+Jo%C3%A3o+de+deus>.
7. Ver pdf (21, 22, 23): Arquivo Histórico Municipal do Porto. Bairro de São João de Deus: ampliação: 2ª. Fase, 08/07/1966-08/07/1969. [consultado a 25-09-2019]. Disponível em: <http://gisaweb.cm-porto.pt/units-of-description/documents/290323/?q=S%C3%A3o+Jo%C3%A3o+de+deus>; Bairro de São João de Deus, ampliação: 1968, 04/03/1968. [consultado a 25/09/2019]. Disponível em: <http://gisaweb.cm-porto.pt/units-of-description/documents/290329/?q=S%C3%A3o+Jo%C3%A3o+de+deus>; Bairro de São João de Deus, 1968. [consultado a 25/09/2019]. Disponível em: <http://gisaweb.cm-porto.pt/units-of-description/documents/639452/?q=S%C3%A3o+Jo%C3%A3o+de+deus>.
8. «Casas camarárias: problemas com mil faces: Ocupações em S. João de Deus têm muito de injustiça social». In *Jornal de Notícias*, 28.05.1974: 4.
9. A.H.M.P., DMESG – 10715, fols. 172-173.
10. Cf. Informe de la Gestión de los Servicios del Plan de Mejoramientos, Oporto, Câmara Municipal do Porto, 1960: 4 y ss.
11. En relación a los alquileres, estos seguían un cálculo que se basaba en una fórmula con el fin de conseguir que las clases con mayor poder económico ayudaran a las menos favorecidas. Así, una vez fijado el alquiler en el momento del traslado de la antigua vivienda insalubre a la nueva vivienda, no podía mantenerse en el tiempo, ya sea aumentando debido a una mejora de las condiciones económicas del hogar, o disminuyendo temporalmente durante los períodos de desempleo o retiro de miembros con salario considerado en el hogar. Cabe señalar también que las ocupaciones de nuevas viviendas tenían, según los términos del Decreto-Ley nº 40.616, un

carácter precario y las familias podían ser trasladadas e incluso desalojadas, si su comportamiento social lo justificase (cf. Dirección de Servicios del Plan de Mejoramientos, pp. 40-41), lo que señalaba la naturaleza punitiva de la dictadura del Estado Novo y sus instituciones en relación con los residentes que se atrevían a criticar o impugnar.

12. Véase el periódico *O Público*, 4 de mayo de 2008, con un artículo titulado «El Ayuntamiento de Oporto no tiene planos de los espacios donde realizó demoliciones». En este artículo periodístico Patrícia Carvalho describe: «Las familias que tuvieron que abandonar S. João de Deus se repartieron por toda la ciudad, dependiendo de las casas disponibles: Once de ellas se trasladaron al Bairro de Lagarteiro». La imagen que queda de estas intervenciones municipales contra la vivienda y a favor de la reubicación de sus habitantes es claramente visible en la descripción que hace la periodista de esta realidad: «(...) Hay ventanas y puertas tapiadas, otras tapadas con tablas. La basura y el olor a aguas residuales corriendo al aire libre están por todas partes. A mitad de las escaleras del bloque 7, Manuela Barradas baja rápidamente a la planta baja cuando se acercan extraños. «Ya recibí una carta del ayuntamiento, con tres opciones de lugares a donde ir. Pero todo estaba muy lejos y me negué. Me dijeron que esperara unos días para ver si había alguna vacante cerca». (La señora) tenía entonces 45 años, todos vivían allí, y tenía un T4 que albergaba a nueve personas. Lo mismo ocurrió con el barrio de S. Vicente de Paulo, con la destrucción total de viviendas unifamiliares y el desplazamiento forzado de sus treinta vecinos que siempre lucharon contra la salida del barrio.

La tradición musical como camino. Conversaciones con Carlos Herrero y Héctor Castrillejo de El Naán¹

Interview. Musical tradition as a path. Conversations with
Carlos Herrero and Héctor Castrillejo of El Naán

M.^a Pilar Panero García

Universidad de Valladolid

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7346-0778>

Resumen

El grupo de música palentino El Naán hace suya la célebre frase pronunciada por el compositor postromántico Gustav Mahler «La tradición es la transmisión del fuego, no la adoración de las cenizas». A través de su música se empapan del legado que ofrecen los antepasados, escapan de la fosilización de los textos y las melodías, algo que pasa cuando la tradición está viva y es usada por los grupos en su tiempo histórico. El resultado es un producto musical que nos ayuda a pensar en la creación y transmisión de la palabra como *logos* y como signo y su relación con el mundo. En la entrevista reflexionamos con Carlos Herrero Pérez y Héctor Castrillejo San Millán sobre la memoria cultural y su transmisión y adecuación al conocimiento.

Palabras clave: El Naán, música étnica, música *folk*, ruralidad, compromiso sociopolítico, artes.

Abstract

The Palencia music group El Naán makes their own the famous phrase pronounced by the post-Romantic composer Gustav Mahler «Tradition is the transmission of fire, not the worship of ashes» their own. Through their music they soak up the legacy offered by their ancestors, escaping from the fossilisation of texts and melodies, something that happens when tradition is alive and is used by groups in their historical time. The result is a musical product that helps us to think about the creation and transmission of the word as *logos* and

as sign and its relationship with the world. In the interview we reflect with Carlos Herrero Pérez and Héctor Castrillejo San Millán on cultural memory and its transmission and adaptation to knowledge.

Keywords: El Naán, ethnic music, folk music, rurality, socio-political commitment, arts.

PERO ¿qué están hablando esos poetas de ahí de la palabra?
Siempre en discusiones de modisto:
que si desceñida o apretada...
que si la túnica o que si la casaca...
La palabra es un ladrillo. ¿Me oísteis?... ¿Me ha oído usted, Señor Arcipreste?
Un ladrillo. El ladrillo para levantar la Torre... y la Torre tiene que ser alta...
alta, alta, alta...

León Felipe, *El ciervo*, «La palabra» (1958)

El orden natural de las cosas nos enseña que la praxis precede a la teoría.
Béla Bartók, extraído de *Escritos sobre música popular* (1979)

1. Introducción

El Naán es un colectivo de creadores que se funda por tres amigos —Carlos Herrero Pérez, Héctor Castrillejo San Millán y Patxi Vallés Moratinos— que trabajan haciendo teatro de calle en el grupo Alkimia 130 (1995-2011). Esta fue una compañía teatral dirigida por la dramaturga y actriz Mercedes Herrero Pérez, hermana de Carlos Herrero, que se especializó en un teatro de calle y participativo muy comprometido socialmente. Uno de los compromisos que adquirió fue el de la dignificación y sensibilización hacia las gentes que todavía habitan en el medio rural.

El creador plástico, actor, productor y artista plástico Patxi Vallés es el que le dará nombre al grupo y el único que hoy día sigue vinculado a una compañía teatral, Pez Luna, también dirigida por Mercedes Herrero. Esta compañía colabora con El Naán en una dinámica de reciprocidad. NAÁN es el acrónimo de «Natural androide-androide natural», personaje de una novela inédita de tintes surrealistas de Vallés (2001), que es una especie de dios que no sabe que lo es. De esta obra surge medio en broma, medio en serio el nombre del grupo. Tanto Carlos Herrero como Héctor Castrillejo se han definido en esta entrevista como «alquimistas cien por cien», dado que en sus nuevos proyectos permanece la idiosincrasia y una postura vital que se conformó y creció desde su paso por Alkimia 130. Carlos Herrero puntualmente colabora con Pez Luna Teatro creando las bandas sonoras y miembros compañía participan en el proyecto de El Naán. En ocasiones confluyen en proyectos de otros artistas y amigos².

Permanecen un tiempo entre la performance, lo visual (vídeo arte) y la música y es en 2009, a raíz de la grabación del disco *De Babel a Ítaca*, cuando los fundadores Carlos Herrero —cuerdas y voz principal— y Héctor Castrillejo —poesía, rapsodia y vídeo arte— suman a su proyecto a Adal Pumarabín, percusiones y batería, con el que Carlos había viajado a Cuba y se decantan de forma abierta por un grupo marcadamente poético y musical. Carlos, Héctor y Adal tocan en la calle para financiar un viaje a Irlanda para participar en un festival e incorporan a otros músicos con los que tocan. De esta experiencia que sumaba sus grabaciones y los aportes de otros músicos se conforma el grupo como septeto al que se unen: César Díez, bajo eléctrico; María Alba, percusiones y voz; Javier Mediavilla, guitarra eléctrica; y César Tejero, saxo.

Como septeto producen con la fórmula del micromecenazgo los discos *Código de Barros* (2013), *La Danza de las Semillas* (2017) y *Germinal* (2021) controlando, al igual que en el primero todo el proceso incluyendo la distribución³. Esta forma de comercialización un tanto casera no les ha impedido participar en festivales de Irlanda, Polonia, Hungría, Portugal o Inglaterra; actuar en directo para la BBC, en el Teatro Real de Madrid o en el WiZink Center de Madrid para de 35.000 personas cerrando la gira de *Cable tierra* del grupo madrileño Vetusta Morla; que su música suene en programas de la radio de máxima audiencia como *El faro* de Mara Torres o en emisoras especializadas como Radio3; obtener reconocimientos como que *Código de Barros* aparezca en *The ultimate guide to Spanish folk*; y algunos premios como el de mejor disco europeo 2018 por la *Trasnglobal World Music Chart* por *La Danza de las Semillas*.

Su propuesta artística rastrea las músicas tradicionales y sus ritmos para rehacerla desde el s. XXI. Recogen la música vernácula y sus estéticas para crear un producto nuevo, pues no son recopiladores o intérpretes de versiones del acervo tradicional, sino que cantan las letras de Héctor Castrillejo mezcladas con textos o intertextos que la lírica popular y la poesía moderna les ha legado.

El grupo mantiene dos líneas de espectáculos, uno más íntimo que consiste en recitales poéticos musicados en dúo como «Dioses, ruinas, semillas y canciones» o en trío como «La desaparición de las luciérnagas», al que se incorpora Adal Pumabarrín; y conciertos para presentar sus discos en el que participa el septeto al completo. Ambas líneas conviven con las colaboraciones con otros artistas como Fetén Fetén o Vetusta Morla, o con trabajos por encargo como bandas sonoras.

El Naán, junto con la radio comunitaria K.Jabalí, impulsada por el documentalista Javier Valdezate —responsable de la productora CabraSentada⁴— participa del ambicioso proyecto cultural de la Universidad Rural Paulo Freire que tiene otras sedes que operan en la provincia de Palencia, en la Comarca de Páramos y Valles Palentinos y en la Comarca de Tierra de Campos (Becerra *et al.*: 136-137 y 143-146). La Universidad Rural es un movimiento social que surge a partir del año 2000 a través de dos lugares, la Serranía de Ronda y la Tierra de Campos. Desde un pueblo de 134 habitantes donde viven Carlos Herrero y Héctor Castrillejo, Tabanera de Cerrato⁵,

tienen una antena de este proyecto educativo para los adultos, que toma el nombre del importante pedagogo y sociólogo reconocido por la UNESCO Paulo Freire (Recife, Brasil, 1921-1997), una sede de la Universidad Rural en la comarca del Cerrato —biocomarca que se extiende en las provincias de Valladolid, Burgos y, sobre todo, Palencia—. El proyecto nace de una dignificación de la cultura campesina que no es nueva, sino que está presente en otros proyectos nacidos de la utopía, pero que se han materializado en algún momento de la historia como recuerda Héctor Castrillejo en una entrevista concedida:

El lema de la Universidad Rural es que no es maestro quien sabe contar, sino quien sabe hacer. Desde este principio, cualquiera que sepa un oficio o un arte puede enseñarlo a los demás. Nace de la filosofía de la Institución Libre de Enseñanza y las misiones pedagógicas que en la República fueron tan importantes y en las que se conectaba mucho con lo artístico. Como en los proyectos que desarrolló Federico García Lorca, por ejemplo, llevando la cultura y el arte a las zonas rurales aisladas, o Paulo Freire en Brasil (Vázquez y Tzigane 2014).

Tras perder su sede inician un *crowdfunding* para adquirir el antiguo y abandonado salón de baile, también tienda de ultramarinos y bar en Tabanera. La iniciativa resulta un éxito y, desde junio de 2023, la Casa del Baile es la sede de la Universidad Rural, hogar de El Naán y estudio de la radio K.Jabalí. Ven el futuro con la Casa de Baile restaurada para optimizar su uso. A través de este proyecto promueven un modelo educativo y social en el que la economía rural sea sostenible e igualitaria. Realmente El Naán ya trabajaba en la línea de las universidades rurales y, de hecho, el proyecto de Amayuelas de Abajo⁶ iniciado en los años 90 del siglo pasado (Corominas 2010) ha estado muy presente en su ideario pues es el paradigma de

toda una rica historia de trabajo y de lucha por la defensa de unos pueblos con vida, donde el componente educativo ha sido la espina dorsal. [...] Amayuelas de Abajo simboliza, a través de muchas de las personas que participan directa o indirectamente en el proyecto, la lucha por un mundo rural vivo, a través de las nuevas propuestas que se hacen para que ello se convierta en una realidad (Becerra *et al.*: 145).

Ellos explican su conexión con la red de universidades rurales desde el encuentro entre la ciudad y el campo con la idea de ofrecer herramientas para poder habitar los pueblos vaciados. Parten de un reconocimiento de la naturaleza y la cultura de los mayores que sirva para transformar socialmente a las personas con un enfoque ecológico y feminista que integra lo artístico y educativo⁷.

Desgranamos en esta conversación, partiendo del proyecto artístico de El Naán y su evolución, la idea de Walter J. Ong (2006) a propósito de la palabra, pues nos

hace recordar que la tecnología (de la palabra) no es nunca más importante que su usuario, que es el que le otorga un valor añadido. En este grupo, la táctica de imbricar la música en su manera de pensar determina los formatos en los que envuelven los contenidos que permanecen archivados, paradójicamente más por la escritura que por la oralidad. Sin embargo, a pesar del cambio del modelo cultural y la percepción de nuestro pasado que ha traído el desarrollismo y el capitalismo voraces, los individuos conservan un margen de poder frente a las fuerzas para indagar en la información que se transmite de generación en generación.

2. Conversación

2.1. Difusión. Coherencia y ruralidad

M.^a Pilar Panero García [PP]. ¿Cómo mantenéis la calma, dícese coherencia, de atender a lo íntimo y minoritario con la participación en conciertos a los que asisten miles de personas? Aunque seguís dando conciertos en salas con aforos reducidos y otros espacios que pueden ser pequeñas plazas, pueblos desaparecidos bajo el agua de los pantanos⁸, cementerios⁹, etc. en la línea del situacionismo artístico. Parece ser que no habéis abandonado algunas de sus ideas y especialmente tres: desvío para distorsionar significados y lograr un efecto crítico; recuperar lo radical para que entren en mayor o menor medida en el discurso dominante; y contestar a la creación de situaciones poco consideradas con aquellas que no nacen de lo mayoritario, es decir, de lo propuesto por el *establishment* capitalista y legitimado por sus medios de comunicación (Perniola 2007). Lógicamente, cualquier producto artístico, por muy contestatario que sea, cuando termina siendo absorbido por la sociedad como espectáculo y esta se acostumbra a él deviene en una mercancía artística.

Carlos Herrero Pérez [CH]. Bueno... Nosotros tenemos un equilibrio bastante bueno. Por ejemplo, tenemos una difusión mucho más grande que la que tuvimos en Alquimia 130 en la que nosotros estuvimos un montón de años. Un grupo teatral también tiene un espacio más pequeño que la música a nivel mediático. No llenan con 35.000 personas que vayan a ver una obra de teatro, aunque en ese nivel creo que El Naán está en un punto muy cómodo, muy bueno. Ahora tenemos difusión, pero hacemos lo que queremos, tenemos el control y podemos estar tocando en la plaza de un pueblo y podemos estar en un gran festival. Somos artistas que hemos llegado a tener un poco de estabilidad laboral y de reconocimiento, tras años y años descargando furgonetas. No hemos llegado a este estado de repente pues estamos muy «curtidos». Podemos ir a Radio3, pero seguir en nuestro proyecto de Universidad Rural «Paulo Freire». Y nosotros seguimos produciendo nuestros discos desde nuestro entorno.

Solo hemos trabajado una vez con una discográfica británica con nuestro segundo disco, *Código de barras*, y ni fu ni fa. Nosotros grabamos en los estudios

que nosotros elegimos, financiamos nosotros. Con la industria musical no tenemos prácticamente ninguna relación. Colaboramos con otros compañeros por contacto personal.

Héctor Castrillejo San Millán [HC]. Esa discográfica británica no sacó el disco. Nosotros lo teníamos ya y ellos hicieron una edición internacional en inglés para fuera de España. Es una que estaba en inglés. Hacemos nuestras proyecciones en directo, videoarte, y también los *videoclips*, que los pensamos, creamos y producimos nosotros. No nos obsesionamos con llegar a mucha gente, pero hoy día es muy fácil al tener una persona que se ocupa de nuestras redes sociales, Facebook e Instagram, que tenemos como una obligación. Y con respecto a la pregunta sobre nuestro estilo de vida, yo soy descendiente de Tabanera pues es el pueblo de mis padres y de mis abuelos, aunque yo no nací aquí. En un momento dado nos vinimos aquí después de viajar mucho por España y el mundo. Decidimos establecer aquí un campamento base para seguir viajando. Carlos y yo reconstruimos casas en ruinas y, por lo visto, hemos enraizado más de lo previsto.

PP. Si me permitís la observación, con vuestro estilo de vida en la España rural abandonada, ¿no pensáis que también estáis contribuyendo a crear un el tópico del músico que huye de la ciudad? No sois los únicos músicos que buscan lugares exclusivos en la ruralía, no porque sean exclusivos, antes eran lo general, pero ahora lo minoritario es vivir en un lugar como Tabanera, y por extensión en la comarca del Cerrato, que, lógicamente es un territorio conocido sin vosotros, pero al que muchas personas llegan a través de vosotros.

HC. Sí, eso es verdad. Nuestro enfoque como dices parte de la idea de abandono, no de aislamiento. Precisamente la emigración lo que hace es que no haya aislamiento porque toda esa gente son nervios del pueblo en otro sitio. Nos fascina la interconexión entre las cosas, entre las culturas... Nosotros lo que buscamos en la tradición es lo que es de camino, no de aislamiento, es decir, lo que une tradiciones, lo que une culturas. Entonces buscamos en nuestra música los caminos de África, de América y en cualquier lugar. La literatura, y para nosotros la poesía es una necesidad, funciona ajena al aislamiento porque se impregna de cualquier sitio, incluso de aquí. Creo que es nuestra idea.

PP. Vosotros, desde cualquier lugar, mencionáis a Palencia y a Castilla y León. Hacéis una difusión de la región que es muy necesaria, aunque sabemos que hay un claro fracaso de la identidad cultural castellana y leonesa. Esto se debe a que esta se perfila con una historia común y un arte universal, la gran historia y el arte de los grandes personajes; mientras que los discursos identitarios para que sean efectivos tienen que ser restrictivos e incorporar la pequeña historia de miles y miles de seres humanos. Un «yo» bien definido se crea y recrea *versus* un otro, y no digo que el «otro» sea excluyente, aunque si debe ser comparado. Se ha abandonado una lucha por lo nuestro, por el patrimonio de nuestros pueblos abandonados, y así no se de-

fiende la identidad. El Principado de Asturias se vale de Rodrigo Cuevas y Andalucía lleva décadas exhibiendo su música, por elegir casos diferentes. Vosotros bebéis de esa tradición y la reivindicáis dentro y fuera por lo que os hago una pregunta imper-
tinente, pero ineludible. ¿Cómo os lleváis con las instituciones?

CH. Nos sentimos poco apoyados, pero no menos apoyados que el resto de grupos que nosotros conocemos. Creo que estamos en una comunidad que todavía no tiene la habilidad de usar sus productos culturales para hacer bandera de ellos. A día de hoy ves los anuncios de Castilla y León con la música de Café Quijano o de Melendi o yo que sé qué.

Bueno... Están vendiendo tradición, Castilla, las piedras, no sé qué. Y sabemos que a Palencia viene a hacer publicidad Antonio Resines. Castilla como es un sitio tan conservador nunca es vanguardia porque nunca arriesga, entonces copia lo que ha funcionado en otros sitios, pero que en otros sitios ya no se hace, ¿no? La idea es a traer a alguien famoso para que publicite la comunidad, pero eso se hacía hace diez años. Ahora ya no, ahora se busca identidad en los artistas o en algo de tu tierra, pero bueno... En la campaña de julio de 2023 se ha promocionado con una canción del Grupo vallisoletano Siloé, «Nada que se parezca a ti», que es algo positivo. Nosotros llevamos treinta años viviendo de la cultura y, sobre todo, tocamos fuera de Castilla y León. Nos gustaría, pero asumimos que a día de hoy no hemos actuado en la mayor parte de los pueblos grandes de Palencia.

HC. Nosotros nos hemos saltado esa casilla. O sea, lo que hemos hecho es poner nuestra proyección fuera. Es como cuando vienes a vivir aquí, que hay que venir con la vacuna puesta. Ya sabes lo que hay. Aquí es como es, no puedes desesperarte ni puede hundirte que no te apoyen las instituciones, que esto es lo que es y como ya lo sabemos pues no nos ha afectado emocionalmente. Nuestra mente está dentro y fuera. No necesitamos vivir de actuar en Castilla y León, aunque sería agradable hacerlo más. No tengo ni idea de cómo nos llevamos con las instituciones, pero me gustaría que nos apoyaran un poco, quizás.

Eliseo Parra, que es el gran músico del s. XX y un gran renovador, que es responsable de lo que está pasando con el folklore en toda España no ha tocado nunca en Villalar siendo un emblema del folklore castellano. Tiene un gran mérito trabajar durante décadas y lo ha hecho desde Cataluña. Él usó el pandero cuadrado que está tocando ahora Vetusta Morla. Es un maestro para todo el mundo del *folk* de norte a sur y de este a oeste en España y es de Castilla y León. Vivimos en Castilla y León.

CH. Aquí lo raro es que nosotros vivamos en un pueblo de Palencia. Lo normal es que nosotros por generación y por tendencia deberíamos vivir en Madrid, Barcelona o Bruselas como cualquier joven de nuestra época. En esta comunidad autónoma y en este país ya sabes el mundo artístico no se cuida porque la cultura no es un valor. Nosotros seguimos el camino de mi hermana Mercedes que con Alkimia fue un grupo que estuvo años y años y le costó ser apoyado, entonces es ese el nivel con las instituciones.

PP. Vosotros tenéis una postura ética muy abierta. En vuestro tercer disco, *La danza de las semillas*, en la canción «Dónde pongo las flores» en un tema como es el folklore que históricamente se aprovechaba para todo lo contrario (nacional catolicismo, nacionalistas excluyentes...) y os plantáis, vosotros que tenéis una línea marcadamente *folk*, con una canción sobre los desaparecidos de la represión de la dictadura, una de las grandes vergüenzas nacionales.

CH. Nosotros hacemos lo que tenemos que hacer. Si vamos a un encuentro con alcaldes y diputaciones pues cantamos «Dónde pongo las flores». No hay ningún problema, aunque cuando cantamos pueda haber personas a las que le moleste. Morder la mano que te da de comer eso siempre está mal visto, porque lo contrario es más general, pero nos da igual. Hacemos lo que queremos. Cantar memoria histórica no te abre muchas puertas.

HC. Pero bueno tampoco vamos mordiendo manos. Hacemos lo que hacemos. No somos un grupo político, aunque lógicamente tenemos una forma de estar en el mundo.

CH. Nosotros abanderamos la cultura castellana y si tenemos reuniones con instituciones se lo decimos. Nosotros vayamos a tocar donde vayamos, hablamos de Palencia, hablamos del Cerrato, hablamos de Castilla. No necesitamos ningún logo que ponga diputación para hacerlo. Lo hacemos porque lo sentimos, porque amamos a nuestra tierra y, simplemente, porque queremos.

HC. El otro día [1 de diciembre de 2023] en el WikCenter mencionaste a Palencia tres o cuatro veces aprovechando el micro y vinculándola a música actual. Pero bueno... para las instituciones de Castilla y León la cultura es entretenimiento y, en el mejor de los casos, patrimonio. Aquí y en España, pero bueno... aquí muy especialmente. Somos conscientes de que vincular a nuestro grupo con el mero entretenimiento no es fácil.

CH. Y nosotros somos indisociables de la Universidad Rural Paulo Freire. La gestión cultural y el activismo rural está aquí. Y nosotros estamos con una universidad rural y no hemos recibido subvenciones a día de hoy. Tenemos una casa que hemos comprado el año pasado a través de un *crowdfunding* y estamos aquí en mitad de la despoblación haciendo nuestra labor de manera autogestionada.

PP. Es curioso. En otras regiones sí se crea conciencia de territorio con elementos tomados del folklore. Por ejemplo, Rodrigo Cuevas vende la marca Asturias con sus performances. En estas la música, la puesta en escena con el hórreo, las almadreñas o la montera dan una idea de etnicidad diferencias. Pero lo cierto es que la construcción y el calzado son propios de los climas húmedos, no solo de Asturias, y la montera era un tocado masculino muy generalizado. Esto solo son ejemplos, tiene un amplio repertorio. ¿Por qué allí se inserta el folklore en el discurso político y aquí no es viable? El caso gallego es también contrapuesto a lo que sucede en Castilla y León y, como en Asturias, hacen de la gaita un emblema de un pasado celta recién

inventado (Castelo-Branco *et al*, 2022). Son comunidades en las que no se avergüenzan de sus indígenas, aunque los discursos sobre algunos elementos de los mismos no tengan la arcaicidad que le atribuyen. ¿Qué pensáis?

CH. Rodrigo Cuevas es un hombre que viene del cabaret, es un artista, «agitador folklórico» como se define él. A mí me parece maravilloso y siempre me he preguntado si en Castilla podría haber un Rodrigo Cuevas. La respuesta es que sí, ya lo va habiendo. Él es reflejo de una época, creo que no lo hubiéramos asumido como ahora hace quince años. Ha habido muchos hechos históricos, sociológicos que han hecho que una figura así mezcle todos esos lenguajes. Y creo que lo bueno de Rodrigo Cuevas es que detrás hay alguien que es un artista, porque si detrás no hubiera un artista y solo fuera una loca con plumas y agitando una pandereta sería grotesco como puede ser en cualquier otro ámbito, sea folklore o no lo sea. A Rodrigo no lo ha moldeado nadie. Nosotros lo conocemos hace años y es auténtico. Detrás de él van saliendo y salen las copias que quieren seguir ese camino. Dulzaro, es un Rodrigo Cuevas castellano, es de Valladolid.

Antes que él en Galicia, que es una comunidad que va muy por delante, Mercedes Peón ya era una mujer con una estética transgresora —que llevaba la cabeza afeitada y utilizaba música electrónica hace años— y al mismo tiempo que era una recopiladora. Que lo mismo estaba registrando música con unas viejas en un pueblo, que lo mismo te hacía un disco en un astillero haciendo percusión con chismes de metal. Rodrigo abre líneas y sigue líneas. Nadie inventa nada del todo.

HC. Mercedes Peón sacó un disco hace veinticinco años haciendo lo que hace ahora Rodrigo Cuevas, mezclar el folklore con la música electrónica en Galicia. No tiene ese toque de *show* cabaretero de Rodrigo, pero comparten cosas. Esto fue muy novedoso pues veníamos de una época en la que se rechazaba todo lo que venía de los pueblos.

Estamos en un mundo donde todo va tan rápido que tiende a que la gente se pierda, además de todas las crisis como la ecológica. La gente se agarra a lo que sea y cuando eso pasa busca la raíz, la identidad. Vivimos en una época tan superficial que la gente busca algo estable, algo que sea de verdad, que se perciba como auténtico frente a la ficción, Internet, la inteligencia artificial. Entonces buscamos desesperadamente algo que sea verdad. Lo necesitamos y de ahí la mirada a lo rural, al folklore. Se entremezcla con muchas cosas, pero yo creo que es eso.

PP. Contamos con lóbregas formas, con la cicatería de una política mal entendida en la que el otro es el enemigo. Eso puede ser así, pero la perseverancia se abre paso. Sí estáis reconocidos. Sois parte de la selección de músicos que expresáis vuestras ideas acerca de la música tradicional de Castilla y León y étnica en general en un documental precioso, *¡FOLK! Una mirada a la música tradicional* (García Sanz 2018). Además, habéis hecho la banda sonora para *Comuneros* (García Sanz 2022) que explica los tristes hechos de la derrota comunera en abril de 1521, aunque es-

tos acontecimientos han germinado hasta reconocerse como una victoria moral en favor de los límites del poder. Participáis de un producto audiovisual que habla de unos hechos que son motivo de orgullo no solo para los castellanos y leoneses, sino para los españoles y cualquiera que valore la libertad como bien supremo. Además de la banda sonora, el hilo narrativo se jalona con poemas de *Una brizna de sangre* (Castrillejo 2023), libro bellamente editado por Páramo con ilustraciones Sandra Rilova que también son parte del documental de Pablo García Sanz. Aunque estos dos trabajos, *¡FOLK! Una mirada a la música tradicional* y *Comuneros*, no sean unos trabajos, en principio, auspiciados por las instituciones, sino por un director y unas productoras, las instituciones terminan participando.

Al margen de estas cuestiones, que también son necesarias, como quién dirige un documental, quién lo produce y quién lo financia ¿qué tal se trabaja para una banda sonora?

CH. Como músico fuera de El Naán sí que he hecho algunas cosas como bandas sonoras para teatro con algunos grupos y la experiencia es muy buena. De hecho, es una rama creativa que gusta mucho. Me encantaría algún día componer bandas sonoras para cine o para otras producciones. Es un lenguaje que me agrada, un rumbo muy motivador. Creo que cuantos más lenguajes use uno es más completo, es mejor.

HC. Además del documental de los comuneros he hecho algunas cosas por encargo, no muchas, pero algunas. Lo he disfrutado porque un encargo te lleva a lugares donde tú no irías. Entonces te hace crecer. Te obliga a ir por caminos que a lo mejor no son los tuyos y los descubres, te sirven, se convierten en herramientas que luego son muy útiles. Imagino que si solo haces encargos la forma de crear acaba siendo poco gratificante, pero si están salteados con las creaciones de uno te abren caminos inexplorados.

2.2. Los procesos musicales frente a los productos (la obra)

PP. Al escucharos la primera vez dudaba pues, aparte de voces reconocibles como la de León Felipe, parece que usáis el acervo tradicional, pero esto es un trampantojo. Vosotros creáis algo nuevo a partir de la tradición. Transmitís esa idea del Eclesiastés, 3, 15 de que «Lo que es ya existió; lo que será ya fue; Dios va a rebuscar en lo que ya pasó». Sin embargo, están los poemas originales de Héctor, «Canciones» (Castrillejo San Millán 2021: 35-63), publicadas con otros de sus poemas que son parte de recitales poéticos musicados en dúo, o en trío con Adal como son los «Poemas del derumbe» (Castrillejo San Millán 2021: 19-33) y los «Brindis» (Castrillejo San Millán 2021: 67-72). Vosotros hacéis las injerencias que estimáis oportunas, os valéis de las fuentes orales, pero creáis más allá de la recopilación, del archivo oral y sus variantes de una u otra canción. ¿No os parece que esto, manipular lo que hay, es lo que se ha hecho siempre?

CH. Hay un par de temas nuestros que hablan sobre inmigración, «Los invisibles de Kolda» sobre la tragedia de ciento sesenta jóvenes que partieron Senegal y nunca llegaron con su cayuco a Canarias en 2007 (El Naán 2017) y «El viaje de Djabarou» en que se incluye la voz del protagonista, Djabarou Damaou que viaja de Níger a España (El Naán 2021). Y esto va en la línea del trabajo de Héctor, literario y poético de contar el mundo de hoy. La mayor parte de los grupos de folklore o de *folk* cogen las letras tal cual y apenas cambian nada. Hay una cosa así..., como un tabú con tocar la tradición, hay un tira y afloja. Sin embargo, muchos renovadores como Paco de Lucía han tomado la tradición y han hecho su alquimia. En nuestra opinión es lo que se ha hecho siempre, nunca ha llegado nada sin cambio. Si las cosas no se tocan en música estaríamos tocando los tambores de las cavernas o algo así. Entonces nosotros dentro de esto nos sentimos con cierta sensibilidad de no agarrar una letra o una melodía y hacer cualquier cosa. Que la brújula sea la emoción. Eso siempre ha sido nuestro, si la música nos emociona, si esto provoca emoción a otros y transforma al que escucha el hecho artístico, esto es válido. Las personas pueden elegir lo que escuchan eligiendo a los viejos y viejas que cantaban esto hace cuarenta años, aunque estos, pasado el tiempo, también lo reinterpretan. La clave está en el respeto al hecho artístico de cualquier grupo y de cualquier tendencia. Para lograr emocionar no hay una fórmula que siempre funcione, porque también salen adefesios de los cambios y las mezclas.

HC. La tradición no es algo estático, que se queda ahí en una vitrina, sino algo que sigue funcionando y sigue andando y que cuenta las cosas de hoy y para hoy, para que te pince, para que te emocione. Claro, es necesario el trabajo de recopilación para que no se pierda la memoria, pero eso tiene que ser para usarlo desde nuestro punto de vista. Usarlo para hacer cosas de hoy como en arquitectura, como en cualquier disciplina. Necesitamos la tradición para hacer cosas de hoy, actuales. Por ejemplo, si hablamos de arar un campo con mulas pues será muy bonito, pero ya no interpela a nadie o a muy poca gente. Nosotros valoramos la tradición siempre que pueda ser usada.

PP. Evidentemente no podemos pensar que la música es solo la obra reducida a una partitura y a una épica de la técnica en la que los virtuosos son una especie de héroes para el demérito de los aprendices o de los que no llegan a la perfección extrema, la que es capaz de levantar pasiones y una admiración extrema (Sennett 2009: 79 y ss). Esto se ha asumido en las culturas no occidentales, más o menos, pero en nuestra cultura cuesta más salir de la obra y su ejecución y focalizar qué pasa con ella. Desde un punto de vista antropológico los procesos musicales son procesos performativos que van más allá de un producto musical concreto, el que se escribe o se pudiera escribir en un papel. Sabemos que confinar la música en un papel es una postura, cuanto menos, limitante. El antropólogo norteamericano Clifford Geertz partiendo de la semiótica y del legado de Max Weber nos dice que

el hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido, considero que la cultura es esa urdimbre y que el análisis de la cultura ha de ser por lo tanto, no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones (2003:19).

A través de la música conocemos y construimos la realidad en diferentes momentos históricos atendiendo a diferentes necesidades. Por ejemplo, en vuestro último disco *Germinal* (2021) la canción «Rogativas» concentra muchos o todos los procesos de cambio de la cultura —hibridación, transculturación, modernización, occidentalización, resistencia y revitalización—. Mezcláis en una misma canción cinco audios: las percusiones en el agua de las mujeres Vanuatu (Oceanía), una danza Masai (África), unos cantos polifónicos de Mongolia (Asia), un canto mexicano (América), otro vasco con una rogativa dedicada a San Isidro que se cantaba en Valladolid. Todos ellos responden a una necesidad humana, la de tener agua, expresada mediante la música que identifica a los grupos, ayuda a la construcción de una memoria colectiva individual si las separamos, pero global, de nuestra especie, si las unimos como hacéis vosotros.

¿Tenéis alguna pieza que naciera de alguna manera concreta y haya evolucionado de una forma inesperada para vosotros?

CH. Creo que una de las cosas que hacemos bien es abarcar muchas sonoridades y muchos nuevos caminos. Siempre un disco es como que pronostica los caminos siguientes. Entonces hay muchas cosas que me gustan y, sobre todo, la poética de Héctor que crea canciones que quedan grabadas.

Hay una canción que yo creo que sintetiza bastante la estética de todos estos caminos de ida y vuelta por nuestro territorio afroibérico, que titulamos con un nombre que nos gusta mucho, «Afroiberia», en del primer disco *De Babel a Ítaca*. Esa canción la escuchó una persona que nos empezó a llevar como grupo y marcó una línea que no hemos abandonado.

Nos halaga que haya personas que digan que «Cuando el ruido regrese» es la mejor canción que yo he oído nunca donde Héctor recrea imágenes que están en nuestra poesía desde la Edad Media, o que tú valores la mezcla que hacemos en «Rogativas», ambas en *Germinal*. «Panaderas de pan duro» en *Código de barras* da la sensación, y muchas personas lo creen, que es una canción tradicional, pero es un juego. Eso me encanta. Es la esencia de lo que hacemos. El origen de esa canción inspirada en las panaderas tradicionales fue otra letra para un anuncio que nos encargaron para galletas Gullón. Tiene un origen comercial que dio pie a la canción como la conocemos.

HC. Coincido con Carlos en que ambas canciones sintetizan muy bien lo que es El Naán. Por un lado, «Cuando el ruido regrese» mezcla sonoridades contemporáneas con instrumentos y ritmos tradicionales, aunque predomine una poética más contemporánea; y, por otro, «Panaderas de pan duro» es cante puro, con una poética

de inspiración más popular que da el pego de tradición oral. Y esas dos canciones representan bastante esos dos mundos. Ahora nos ha llegado un vídeo de Argentina en el que aparece un coro haciendo «Panaderas de pan duro» y esas interpretaciones para nosotros sorprendentes suceden con frecuencia. Nos llegan interpretaciones de sitios inverosímiles, de gente..., de colegios, de grupos que no sabemos ni de donde son. Esa es una canción que ha tomado vida propia y eso es algo muy emocionante. Por eso esa canción es especial para nosotros. Para mí lo es.

2.3. Rechazo de una perspectiva evolucionista

PP. La historia musical no es ni lineal ni progresiva. La idea de que el conservatorio occidental y el corpus de la música clásica occidental son el culmen de la evolución; mientras que el resto de la música es una degeneración o subproductos de nuestra civilización está superada. Podemos referirnos a músicas más o menos complejas técnicamente, más libres o menos libres en la ejecución e innovación, con más o menos presencia en la vida social de las personas y grupos, etc. Estas músicas terminan definiendo al Hombre o al hombre, que es tan variado como todos los dispositivos simbólicos que crea para controlar su conducta (Geertz 2003: 57). ¿Buscáis la verdad en ese sueño primitivista que une a todas las culturas y tradiciones musicales? Tal vez algo de esto esté en el disco que Carlos tiene en solitario, *Trashumante* (2018) en el que hay una búsqueda de la alteridad para reconocer lo propio, lo más íntimo, y de ahí un homenaje a esos padres cantores, Mila y Lalo, para los que la música estaba imbricada en la vida cotidiana.

CH. Bueno... ese disco... Hay un concepto que a nosotros nos guía mucho, que es entender al mundo campesino ibérico como población indígena al mismo nivel que población indígena de la Sierra Nevada, de Colombia, de Mali... en cualquier lugar del planeta porque son lo mismo. Nos interesa el mundo campesino con su folklore con todas sus capas musicales identitarias. Personalmente me interesa todo, absolutamente todo porque hay tantos timbres, hay tantas sonoridades y todo es muy diferente, todo tiene muchos caminos. Depende de dónde estás. En los instrumentos hay piel, madera..., en los cantos la manera de los melismas. Y todo eso lo vemos como ingredientes para poder sumar a esa olla que la Península Ibérica, que es además un lugar privilegiado pues por aquí han confluido muchas culturas. Esto que se llamó World Music en los 90 eclosionó bastante, pero descafeinó a ciertos artistas y a ciertas estéticas pues, a veces, se pulió la etnicidad, la crudeza y a veces se quedó un poco en eso, en un producto más comercial y menos diferenciado. Nosotros nos sentimos más vinculados a un mundo de músicas étnicas, que a la música del circuito *folk*. A veces estamos más cerca de la programación de un WO MAD de Cáceres o de un Mar de Músicas en Cartagena o en un Festival Internacional de las Culturas Pirineos Sur en comarcas del Valle de Tena y Serrablo en Huesca que de estar en Folk Segovia.

HC. Yo creo que esta idea de Carlos es el eje central de nuestro proyecto, la idea fuerza. Nosotros venimos de ahí, nos impactó un viaje muy potente que hicimos con dieciocho años en una caravana indigenista. Fue precioso pues viajamos desde México a Tierra de Fuego encontrándonos con comunidades indígenas. El mexicano Alberto Ruz Buenfil, «Coyote», que es el hijo del arqueólogo que descubrió la tumba de Pakal el Grande en Palenque [Alberto Ruz Lhuillier] fue el promotor de este proyecto en 1996 y de otros muchos. Él condujo esa caravana para Consejo de Visiones¹⁰, recoger su mensaje y esparcirlo por el mundo.

Este viaje nos marcó a fuego y, sobre todo, nos puso en contacto profundo con el mundo indígena que nos permitió descubrir nuestra música, la de aquí. El viaje nos cambió y miramos a nuestra tierra desde esos ojos ajenos y cercanos. Ahí se produjo ese chispazo y asumimos que nuestros abuelos son indígenas. Es esto, la cultura que está ligada a la tierra porque la conocen. Son los guardianes de la tierra, de los conocimientos heredados del cuidado de la tierra.

CH. Nosotros solo viajamos seis meses, pero Alberto Ruz estuvo diez años viajando. A las enseñanzas de este viaje le sumamos el contacto con el mundo místico que, muchas veces, aquí, se ha quedado oculto por el catolicismo, por el franquismo ¿no? Aunque contamos con alguna personalidad como Delibes, que sí se ha percatado de esa relación de los indígenas, nuestros indígenas, con la tierra. No sé... esa asunción de que los elementos del entorno y de la idea de comunidad que en otras culturas indígenas está muy vivo, pero que aquí se ha arrasado. Él ya transmite el último palpitar de un mundo que se extingue.

HC. Cuando regresamos empezamos a investigar en nuestro folklore, en nuestra literatura... Para mí Delibes tiene esta misma mirada de indigenismo, aunque no lo nombre como tal. El señor Cayo que vive solo en un pueblo y no necesita al mundo porque está integrado en la naturaleza tiene esa sabiduría antigua, ancestral que le hace no necesitar al mundo. Sin embargo, el mundo lo necesita a él. Eso está en toda la obra de Delibes y es de aquí, de Castilla. Esa mirada es la que nos hace lo que hacemos y, por ejemplo, esa canción [«Rogativas»] es universal porque lo más local es lo más universal para nosotros. Cuando tú hablas de algo superlocal, es universal porque es algo esencial. Por ejemplo, pedir para que llueva se ha hecho y se hace en todo el planeta. Entonces evidentemente es lo mismo cuando aquí se hace una rogativa a san Isidro y vas a África y hay una danza de la lluvia. Evidentemente es lo mismo con la misma cáscara. Esa consciencia de que eres uno más es algo muy emocionante, muy poderoso, que es la que nos ha marcado. Antes de la desaparición de nuestra cultura tradicional un pastor de Mali tenía más que ver con un pastor de la Sierra de la Culebra, que ese pastor con alguien que vive en una ciudad, aunque hablen la misma lengua, la misma cultura, tengan DNI y todo, pero viven en planetas diferentes. Al menos esto fue así hasta que los ámbitos rurales se han urbanizado por la globalización.

CH. La verdad es que para el poder los indígenas son unos palurdos en todos los sitios. Tanto en Colombia, por poner un ejemplo, como aquí para los señoritos el paisano que hace sus rogativas, que hace sus bailes, es un palurdo y es algo que en este país empezamos a superar, ver a esas personas como justamente lo contrario, pero ha sido la casta más baja en todas las sociedades. Los indígenas, los campesinos, están en todos los sitios. Por eso ningún paisano lleva boina como hacían no hace tanto... Yo a veces la llevo y la reivindico, porque es como un tocado de plumas.

PP. Hay unos instrumentos que se rigen por un método, mientras que otros dan mucha libertad y, para estos últimos, el método lo hace el propio músico en su ejecución. A esto sumamos el punto de partida, la historia musical no es lineal ni tiene una evolución progresiva, sino que da saltos y en la construcción histórica de las tradiciones musicales son importantes las técnicas, pero también los contextos en los que la música florece y se hace. Es importante si la música se conserva, se abandona o se recupera, las influencias, los cambios, etc. que están siempre en función de unos valores imperantes o marginales que dependen de todos los factores que conforman una cultura. Es fundamental el individuo, la forma de crear de músicos concretos que tienen un bagaje de experiencias que los hacen investigar, componer, improvisar, interpretar y acercarse o distanciarse del producto mediante la emoción. ¿Cómo percibís los procesos de conservación de nuestras músicas tradicionales? ¿No os parece que muchas veces tenemos un corpus que es una foto fija privada de la evolución y cambio inherente a toda cultura?

CH. Yo no tengo formación académica, aunque he hecho mis formaciones. No sé leer música. Toco de oído, así era antes... Cambio de instrumento, cambio mucho. Sí, porque si me obsesiona el timbre de un instrumento quiero tenerlo cerca y quiero componer con esa tímbrica. Y no vivo en Madrid donde haya muchos músicos que toquen el banyo, pues como no conozco gente termino aprendiendo. Me pongo, pruebo hasta que me sale.

HC. Ventajas de la despoblación.

CH. Creo que siempre ha sido la manera de... Hay algo que no es racional en la creación. Porque nosotros nos consideramos dentro de este mundo del folklore creadores, y no intérpretes. Somos artistas y creadores. Nosotros pasamos una frontera, aceptando que hay personas en el *folk* que recogen la tradición y la reinterpretan. En algunos casos aspiran a interpretar siendo lo más fidedigno, emulando como cantaban los mayores. Y eso está muy bien y es respetable, pero a nosotros no nos sirve. Sabemos, además, que al subirnos a un escenario ya recreamos.

Es una ficción. Es una absoluta ficción porque cuando hay etnógrafos que han recogido músicas muchas veces lo hacen fuera del contexto en el que estas tenían sentido. Se puede cantar igual, pero el contexto, por ejemplo, de una canción de siega o de ofertorio, ya no existe. La persona que grabas también le da su toque personal y se fija descontextualizado y personalizado. Sabemos que la idea de que recogemos

la tradición pensando que en el pasado «esto era así» es pura ficción y sobre esta hemos creado un corpus tradicional negando la evolución constante de la tradición.

HC. Además, si a la señora la has grabado cuando tenía noventa años, no canta la canción de siega o de ofertorio, por usar los mismos ejemplos, que cuando tenía veinte. Se puede imitar la forma de cantar de una señora de noventa, cuando en realidad estás recogiendo el último suspiro de la memoria de esa señora que la cantaba con doce, veinte...

CH. Intentamos guiarnos por lo que nos gusta estéticamente, por aquello que nos provoca la emoción. Esta es nuestra guía, aunque después sí que damos muchas, muchas vueltas y mil reflexiones acerca de cómo la materializamos. Por ejemplo, yo que soy quien propone los temas que se hacen a nivel instrumental. Cuando elijo un tema de la tradición para hacer una recreación siempre tengo como un peso, como una responsabilidad por apropiarme de algo, de un pequeño tesoro. Tengo muchas dudas sobre la forma en la que lo voy a devolver a las siguientes generaciones porque la certeza desaparece. Hay cosas que de El Naán te puedo decir que han salido muy bien, otras cosas un poco regulares y cosas que para mi gusto son mejorables. Las últimas con la experiencia se harían de otra manera, pero los discos quedan ahí. No soy el mismo músico ahora que hace quince años y no seré el mismo que dentro de quince. Sí debemos saber cuál es el punto de partida y conocer la materia de trabajo.

2.4. Un uso decantado de las músicas indígenas y de la tradición literaria

PP. Es evidente vuestra visión transcultural y comparativa puede estar dentro o fuera de diferentes parámetros etnomusicológicos. Nosotros, ciudadanos del s. XXI escuchamos, disfrutamos, usamos la música en los términos que nos interesan sincrónicamente, aunque tengamos esa visión diacrónica que nos ofrece la etnografía, sea esta relativista o particularista. La música siempre ha sido fácil de transportar, pero en un mundo como el nuestro tenemos acceso inmediato a practicantes de las músicas más diversas. Desde occidente la música es arte, aunque no solo, porque en todas las culturas es una vía para expresar creencias, sentimientos de etnicidad, transmisora de poderes terapéuticos y mágicos, portadora de prestigio social, un producto con el que se comercia, un medio para la sociabilidad de los grupos, una herramienta para marcar el estatus y el poder y, en definitiva, el fenómeno musical es un todo integrado y orgánico (Martí 1996). Desde esta perspectiva holística, el viaje por América, ¿fue iniciático? ¿Conociendo al otro profundizasteis en vuestra propia cultura?

HC. Sí, ese fue un viaje iniciático y luego hemos hecho otros viajes que también nos han marcado. Hemos viajado a África varias veces. Además, nosotros venimos de un activismo y de una conciencia política fuerte. Cuando hemos llegado a esto es porque lo tenemos dentro. Nosotros transmitimos nuestro amor a lo rural a través de una música que tiene inspiración popular y tradicional, sí. No es la más

habitual, pero hubo otras épocas en las sí lo fue. Sucedió que en España el franquismo ha borrado gran parte de esa cultura. Hubo un flamenco y otras músicas que tenían tendencias políticas diversas, pero aquí se hizo *tabula rasa*, pero no es que no existieran diversas tendencias castellanas.

PP. Tradicional es la poesía de Nicolás Guillén con el negrismo y vosotros en *De babel a Ítaca* le ponéis música a los poemas «Son número 6» y «Sudor y látigo» publicados en *El son entero. Suma poética* (1929-1946), obra cenit del cubano, y que unís y rebautizáis en una canción, «Soy (látigo)». Héctor recita la primera y Carlos canta la segunda acompañado del coro, ambas están ensambladas con ritmos que recuerdan al Caribe. Utilizáis una poesía que es una fiesta musical cargada con recursos rítmicos y semánticos que toma del son, que Guillén carga de compromiso social ante la injusticia que se debe resolver: «Como soy un yoruba de Cuba, / quiero que hasta Cuba suba mi llanto yoruba / que sale de mí»; «El sol despertó temprano / y encontró al negro descalzo, / desnudo el cuerpo llagado / sobre el campo. / Látigo, / sudor y látigo» (Guillén 2018: 139 y 140).

Precisamente en este poemario de madurez Guillén, que conoce los resortes de la poesía culta, asimila desde esta toda la poesía popular con un ritmo que parece un poderoso ensalmo. En vuestro primer disco elegís a este exponente de la poesía negrista, poesía que todavía resuena como insólita, pues une el lenguaje popular de Cuba, el folklore y la música de raíz africana con octosílabos y otros versos de nuestra tradición lírica española. Parece una declaración de intenciones con respecto a la etnicidad, pero lógicamente también hay una decisión estética, pues el resultado es mestizo como Guillén, un mulato con sangre africana a favor de la unidad de los cubanos. Una conquista literaria, musical o artística, ¿es también una conquista vital?

CH. Por supuesto que sí. Desde El Naán reivindicamos y es un eje para el grupo, que la visión del folklore siempre tiene que ser amplia, perderse en el horizonte porque nuestra identidad cultural no se limita al territorio de la Península Ibérica. Para mí, como músico, obviar o no rascar y seguir las huellas de toda la música de ida y vuelta hacia América y al Norte de África me parece un error o, en el mejor de los casos, una limitación.

Creo que es algo que ha hecho aquel *revival* del folklore que se vivió y era muy político en la transición y que ha fijado una estética muy local, que siguen manteniendo la mayor parte de los grupos, una de una estética muy constreñida. No lo juzgo con dureza, creo que no se supo en ese tiempo o, quizás, es que ha hecho falta que siga andando la sociedad para ampliar el campo. Ahora estamos viendo cómo se empieza a reivindicar la identidad y la presencia del mundo negro en la península, se recuerda a los esclavos negros en Sevilla y en Cádiz. Eso para mí es fundamental. Y a veces al oído se puede decir cómo puede haber aquí sonidos del Caribe o cosas del Magreb. Para nosotros es obvio que eso está y que no solo puedes decir «música de... que esta vieja cantaba en el valle de... que cantaba así». Pero te das cuenta que

sus melismas, los instrumentos que toca son prácticamente una evolución de todos estos instrumentos que están en el norte de África. Y bueno... me parece que es una pobreza no ampliar esa mirada.

HC. Y encima ahora hay una obsesión con la identidad, que viene de EE.UU. Todo el mundo está pensando en la identidad y esta no es algo estático y además no la decide un territorio, sino un camino. O sea, los senderos son los que hacen las naciones y las culturas. Los senderos que hemos andado es lo que hace que seamos lo que somos, no un territorio, sino un camino. No se puede pensar en lo que somos con las fronteras, sino con los caminos y Cuba y toda Latinoamérica para España son importantísimas. También el norte de África pues somos resultado de esa fusión.

CH. La mayor parte de los etnógrafos trabajan un territorio y su labor es fundamental, es vital. Yo no soy etnógrafo, no soy etnomusicólogo, solo soy músico, pero igualmente investigo para llegar a unos fines diferentes que quienes lo hacen con el método de la antropología. Ahora, por ejemplo, me voy a ir a Colombia, pero voy con esa visión de querer escuchar a esas poblaciones cantar. Voy a encontrarme a poblaciones prácticamente africanas cantando en castellano, en nuestra lengua. Debemos asumir que también es folklore en nuestra propia lengua... Para mí es muy importante sin dejar de pensar en lo que hay en el territorio que habitamos. Me pregunto porque solo consideramos que es nuestro *folk* las producciones de un territorio muy limitado, es algo que a mí me genera interrogantes. Por fortuna es una línea que ahora se explora más. Hay músicos como Raúl Rodríguez Quiñones, el hijo de Martirio, o Santiago Auserón, «Juan Perro» que trabajan esta línea y con los que tenemos mucho vínculo. Sin embargo, aquí, en Castilla, hemos sido la avanzadilla de ese concepto, aunque no somos los únicos. Eliseo [Parra] también, Luis Delgado, por supuesto, y Joaquín [Díaz] con el mundo sefardí han tenido una idea que va más allá de lo estrictamente local. Desde luego que nadie inventa nada, nosotros seguimos un legado, pero un legado que no era el mayoritario en el folklore. Eliseo componía, pero muy poco.

HC. Quizá una diferencia que veo yo entre lo que hicieron Eliseo Parra, Joaquín Díaz, salvando las distancias, es que nosotros hemos optado por crear, no por recopilar, aunque al recoger también se recrea. Crear es extraño en el mundo de la música de tintes folk. De la cantidad de discos que tiene Eliseo, que son tesoros y han generado una evolución gigantesca en la música eso no está. Sí creo que hay alguna diferencia que podemos poner nosotros, sin hablar de la calidad que nosotros no debemos valorarla. La diferencia es esa, que nosotros hacemos canciones. El 98% de las canciones son nuestras, no tradicionales.

PP. Sí, pero cuando la voz es espléndida, y no estoy exagerando, la dejáis. Pienso en el poema de XVI de *Versos y oraciones del caminante* (1920) León Felipe que en *De Babel a Ítaca*... renombráis como «Interludio del caminante» con voz del propio

poeta de Tábara. Es tan mexicano como español, es universal como Lorca del que en ese mismo disco ponéis música intercalada con testimonios al poema «1919» de *Aire nocturno* (1921) al que llamáis como el libro del poeta andaluz. Incluí en *Código de barro* el poema «Rubaiyat» de persa Omar Yyyam (1048-1131). En el último disco *Germinal*, también cantáis un poema de Miguel Hernández, «Silbo del dale» (2011: 316-317) que ha sido musicalizado por otros artistas¹¹. Y hay algún intertexto de Machado, concretamente de «Proverbios y cantares» en *Nuevas canciones (1917-1930)* en un poema de Héctor que también está en *Código de Barro*: «¿Conoces los invisibles / hiladores de los sueños? / Son dos: la verde esperanza / y el torvo miedo. / Apuesta tienen de quien / hile más y más ligero, / ella, su copo dorado; / el, su copo negro. / Con el hilo que nos dan / tejemos, cuando tejemos» (Machado 299-300: 1998). En general las letras son vuestras, pero *La danza de las semillas* incluí «Canto de siega», que recopiló Joaquín Díaz, aunque a veces lo interpretéis con un guimbri, que es un instrumento del norte de África; en *Germinal* hay una tonada tradicional, «La tonada del carro» y bebéis de la tradición literaria.

HC. Lo que es sorprendente es, por ejemplo, es lo poco que está reivindicado un poeta como León Felipe. Machado cantó este paisaje, pero me llama la atención que no cantemos más a nuestros poetas.

CH. Fíjate como el flamenco ha cantado a sus poetas desde siempre. Camarón y Enrique Morente han cantado a Lorca, pero aquí... a un poeta como Machado lo ha tenido que cantar, y es una gran suerte, Serrat.

PP. Me encantó *Código de barro*, el disco y su diseño. Me parece sorprendente la capacidad que tenemos para hacer algo bello de un proceso horroroso y antihumano como es vaciar un territorio del capital humano y las consecuencias que eso tiene. ¿Tenéis un poco de obsesión con el barro?

HC. Es que mira donde vivimos, ahora te damos un paseo. La imagen del disco es un cuadro real. Francisco Vallés, «Patxi», y yo hicimos una exposición en Madrid que se titulaba *Código de barro*, hicimos como quince barro pintados con tierra y arcilla de diferentes tonos y expusimos en Madrid y uno es este.

PP. Cuando uno ve por primera vez un disco vuestro, especialmente el primero y tercero, la sensación es de *collage*, de que hay mucha imaginación para que surjan mezclas con elementos aparentemente diferentes, pero que terminan casando bien. ¿Cómo habéis diseñado el resto de libretos?

H.C. Estos diseños son míos, pero siempre en colaboración con alguien. En el primer disco, *De Babel a Ítaca*, son dibujos de Elena Mostoen Vena, una artista muy buena que es de un pueblo cercano a Tabanera, de Vertavillo de Cerrato. Lo que hice fue mezclar sus dibujos con mapas para sugerir la idea del viaje y del poema *Odisea*. Da idea de *collage* porque es un *collage* hecho con trozos de dibujos de Elena y otras cosas.

El segundo disco, *Código de barras*, como ya hemos dicho, tiene de carátula un cuadro de la exposición del mismo nombre y dentro hay un diseño al alimón con mi hermano Ricardo Castrillejo, que diseña camisetas y otros productos para su marca *Niquis del Páramo*. Para inspirarnos ya está el Barrio bajo de tabanera con sus casas de barro derruidas por el abandono y el paso del tiempo.

La danza de la semillas también la hice con mi hermano. Trabajamos juntos, yo le doy la idea y él controla con los programas para llevarla a cabo. Mezclamos fotos de nuestro rural ibérico con el africano. Una canción se titula «La llamada Afroiberia» y esa es la idea.

El diseño del libreto del último disco, *Germinal*, está inspirado en tratados antiguos de botánica que también adaptamos a nuestra idea, a lo que cuentan las canciones del disco Ricardo y yo. En este caso la carátula es lo único que no hicimos nosotros. La hizo Diego Nestar, «elDimitry», que también es palentino y es extraordinario.

2.5. Oralidad

PP. Hablamos de tradición oral, pero esta se ha fijado con la escritura con los vídeos, con las grabaciones, con Internet. En esta evolución de la cultura que le permite circular más rápido podemos revisar toda la literatura escrita a través del registro digital como antes pudimos escrutar la oral a través del registro escrito. Cualquier materia, sea etnográfica o no, está en red y se puede desde tiempos contemporáneos examinar saberes tradicionales, la música en este caso, aunque estén descontextualizados. Mediante la escritura, «tecnología del intelecto» para Jack Goody, desarrollamos modos de pensamiento diferentes como el silogismo o las operaciones matemáticas. El uso de tablas, listas, formulas y recetas escritas influye en la forma en la que conocemos la realidad. Establecemos el canon cuando lo escribimos, es decir, cuando lo fijamos con la escritura. Y el canon se institucionaliza y ofrece autoridad (2008: *passim*). Dice Goody:

La emergencia de lo que nosotros llamamos historia estuvo muy estrechamente vinculada al advenimiento de la escritura, como la implícita distinción de la prehistoria sugiere. No fue la presencia de documentos por ellos mismos, sino su preservación y almacenamiento lo que fueron prerequisites esenciales. Lévi-Strauss dice que «no hay historia sin fechas, pero sería más cierto decir que no hay nada sin archivos. [...]

No es sólo la existencia de archivos o la formalización de la información lo que hace posible la historia, sino el tipo de atención crítica que se puede dedicar a los documentos originales y a los comentarios de otros, particularmente cuando es posible examinar diferentes versiones palabra por palabra. Y, finalmente, existe la

combinación de lo registrado y la reformulación que están implícitas en la misma composición escrita (2008: 167-168)

Vosotros hacéis muchas canciones con unas formas *ethno* o *folk*, en las que usáis el acervo cultural, pero que son vuestras. Sin embargo, en ocasiones, no os resistís y usáis el canon como en el canto de siega que referís como «de Los Ancares recogido por Joaquín Díaz nos inspiró un paisaje sonoro donde dar voz al poeta León Felipe» (El Naán, 2017). En este caso hay una autoridad etnomusicológica, la de Joaquín Díaz, que no es un recopilador común, sino excepcional. Y en ese paisaje unís «homenaje y réquiem para los últimos segadores del secano mesetario» es decir la voz, lo oral, el «pensamiento salvaje» (Lévi-Strauss 1997), con dos autoridades que con las tecnologías del intelecto (Goody 2008) o tecnologías de la palabra (Ong 2006) lo han dominado la del músico etnógrafo y la del poeta. Este ha fijado su poema con la escritura y con su voz graba que es lo que se escucha en el disco, un fragmento del poema «¡Eh, muerte, escucha!» de *Ganarás la luz* (1943)¹². Este es un ejemplo de cómo podéis sorprender al público. En el libreto que acompaña al disco no vamos a encontrar la imagen típica del segador, bien sea romantizada o realista, sino que la encontramos mezclada con la idea de muerte, es un hombre cuya cara es ya una calavera con una guadaña. Este no es, como decimos, un campesino idealizado guardián de las esencias de un pueblo incontaminado y tampoco es un representante de clases socialmente marginadas, aunque puede ser las dos cosas. Se añade un guiño estético y cultural a África (Afroiberia), como ha apuntado antes Héctor cuando ha explicado el diseño del libreto, pero sugiere otras culturas. Recuerda también a México, y a León Felipe, pues este personaje, campesino inquietante y recuerda a las calaveras de José Guadalupe Posadas.

CH. En la creación Héctor y yo que trabajamos muy a la par, Héctor desde la palabra y yo desde la música. Nos permitimos estar en nuestro taller, en nuestro mundo creativo que nos lleve a otros lugares. Eso de agarrar una canción tradicional y decir «pues solo vamos a coger una estrofa y el resto lo vamos a omitir y va a ser el germen de una continuación» nos parece muy estimulante. En la tradición también escuchas canciones que son retazos de varias. Escuchamos a una mujer cantando tres, cuatro estrofas que nos invitan a pensar que son de canciones diferentes. Las mujeres y los hombres, por supuesto, tenían esas canciones en la cabeza y en el momento de cantar usaban su repertorio. Pero el orden de esas canciones a no ser que sean romances u otras composiciones de carácter narrativo es totalmente indiferente. Oyes canciones y aquí está hablando de un boticario, luego viene una zorra, luego no sé qué... Nada tiene lógica realmente. Entonces dices aquí con una mente literaria que no tiene sentido, pero sí lo tuvo porque la gente cantaba lo que recordaba y, aunque se podía revisar en una comunicación oral era más difícil que dejando el registro con esas «tecnologías de la palabra». Ahora está descontextualizado.

HC. Puedes seguir ese proceso que es el de la tradición oral que es un *collage*, porque la memoria es un *collage*. Lo que está diciendo Carlos, son retazos de cosas que quedan y entonces tú puedes crear así directamente, no tienes porqué repetir. Puedes crear con un *collage* de cosas tuyas, de cosas que te han contado, de cosas que has oído... y, por supuesto, de cosas que leemos o escuchamos grabadas. Creamos pensando en un ideal de la tradición oral, en cómo funciona la tradición oral. Aun así, la mayor parte de las veces creamos. Hay a lo mejor un ritmo, un instrumento, una idea de la que partimos, pero el resto es creación pura y dura. Ahí tienes libertad total, no tienes que estar pidiendo permiso a nadie.

CH. A nosotros no nos gusta nada sentirnos encorsetados en esto. No somos un grupo de música tradicional, ni de folklore. Somos un grupo de música y entonces nos gusta esa libertad de hacer cualquier tipo de canción y de ritmo que no tenga nada que ver con eso. Por eso nosotros tampoco reivindicamos la bandera *folk*, la tradición, esto, lo otro. Lo usamos, eso sí, con libertad.

HC. Ayer he estado escuchando a una chica en *Carne cruda*¹³ hablar sobre los grupos que usan el *folk* norteamericano, que son la mayoría. El *rock*, el *blues*, el *sould*, todo eso está en la música popular, el *pop* en general. Y hay mucha gente que hace *rhythm and blues*, gente de aquí de este país y nadie les dice que están siguiendo una tradición o que están recogiendo una tradición. Simplemente lo usan porque es su bagaje cultural. Pues nosotros igual, nuestro bagaje cultural es tanto el *blues* Misisipi como los *agarraos* de Zamora.

2.6. Mestizaje

PP. Sobreentiendo que vosotros no hablaríais de músicas degeneradas o sub-productos culturales. Por ejemplo, un *rhythm and blues* degenerado porque se espagnoliza. La tradición siempre es mestiza e innova y se renueva. Vosotros en *La danza de las semillas* incorporáis el tema «Agapito Groove» que, como su nombre indica, incita a una danza expansiva que se ha ido asociando a diversos subgéneros del *jazz* y a otros estilos —salsa, *funky*, *sould*, *blues*, etc. Hay un gusto por las mezclas usando instrumentos y ritmos de diversos lugares marcados por la idea de exotismo, aunque estoy de acuerdo con vuestra idea de camino que une tradiciones aparentemente dispares. Desde la mezcla hacéis un homenaje al músico folklorista segoviano Agapito Marazuela, ejemplo de dignidad profesional y vital, al que tanto debe el folklore castellano. Con un toque de humor estilo El Naán le pedís disculpas por usar su «Entradilla castellana» y su «Entradilla del amor».

Cuando mantenéis la letra tradicional, por ejemplo, en el «Bolero de Algodre» la mezcla viene por los ritmos: «Licencia pedimos a las tierras zamoranas para tomar prestado este bolero tradicional y llevarlo de ida y vuelta del Duero al Caribe» (El Naán 2017). En «La trama de Ariadna» (El Naán 2021) hacéis lo contrario, la letra es de Héctor, pero os inspiráis la melodía de «Las alforjas» de Agapito Marazuela.

Esta mezcla se da en diversos lugares en grupos como vosotros, siempre a con el ancla dispuesta para fondear en el lugar de tradición propia, o llevarla para aligerar el *folk* con otras músicas de diversos orígenes culturales, colaborando, como también hacéis vosotros, con otros artistas, realizando videoclips, presencia muy activa en las redes sociales, diversificando los trabajos musicales, en definitiva. Grazia Magazzù describe esta situación con algunos grupos sicilianos que, sin perder de vista la labor de pioneros etnomusicólogos de finales del s. XIX y primeros del XX, como Alberto Favara, y el trabajo incesante de coros, grupos y un nutrido grupo de intelectuales crean *ex novo* con una sensibilidad moderna (2023: 290-296).

CH. Yo solo creo en la buena música y en la mala música. No hay distinción de mezclas. Hay puristas que hacen música muy mala y gente de fusión que hace también lo mismo. Y un pequeño matiz con respecto a la pregunta de antes. Hablando con músicos de Eliseo que han trabajado bastante por Latinoamérica me han dicho, y ya lo intuía, que siempre ha habido un prejuicio muy grande a trabajar, a componer y a que formen parte de la creación de tu estilo las músicas tradicionales de aquí, de la Península, en los grupos españoles. Y eso en Latinoamérica no pasa. Por ejemplo, en Argentina, los grupos de *rock* en los 80 tocaban chacareras, tocaban zambas. Incluían eso, pero aquí en España siempre hemos tenido el prejuicio de que es algo casposo, por ser una herencia del franquismo. Claro aquí un músico no te va a tocar un ritmo de pasodoble, porque el pasodoble se asocia a lo taurino, aunque funcione ahí y en otros muchos ámbitos. Ese prejuicio, es una posición limitante que empieza a cambiar, pero muy poco a poco. Es una actitud muy castrante para la cultura de un país. Se pierde mucho porque al final acabas usando las influencias del *rhythm and blues* americano o del *regue* o de no sé qué todo, por no tocar lo tuyo, porque supuestamente lo tuyo es algo casposo. Poco a poco va cambiando.

En el flamenco se ha superado eso. Ahora es *cool*, pero hace cuarenta años era la música de cuatro gitanos harapientos. Entonces sería deseable que los músicos sepan igual lo que es una bulería, que sepan lo que es una charrada.

PP. Vosotros estáis, como ya se ha dicho, en el elenco de músicos de Castilla y León que recoge el documental *¡FOLK! Una mirada a la música tradicional*. A partir de vuestro testimonio y del de otros músicos que intervienen la música no es solo un arte. Esa sería una visión reduccionista y para vosotros el fenómeno musical es un todo integrado. Es evidente que evitáis una perspectiva etnocéntrica en el sentido de que la valoración de otras músicas —y en vuestro caso es uso melódico, armónico etc.— solo se hace como un todo integrado. Sin embargo, siempre hacemos taxonomía de las cosas para distinguirlas. Vuelvo a formular una pregunta pesada. ¿Hablaríais de tradición ibérica, castellana?

HC. Tampoco vamos a ser puristas en la impureza. Sí que se puede hablar para entendernos y porque hay diferencias claras, pero sin tomarlo en serio. Para mí la pureza no existe. No existe en absoluto, es imposible. Igual que no existe en la géne-

tica. Es imposible encontrar a una persona genéticamente pura porque nos hemos mezclado y requetemezclado miles de años. Pues la música es igual. Los elementos de la identidad castellana pura cuáles son. Pues ahora el pandero cuadrado, la dulzaina, la caja, la jota, todo tiene un origen árabe y es nuestra esencia.

Pues eso, cualquier cosa que cojas de cualquier tradición es exactamente igual. Tiene mil padres y mil madres. Pero sí que podemos hablar de música andaluza, música castellana, podemos hablar de música ibérica, pero sin tomarlo en serio como una pureza porque eso es un absurdo. Podemos hablar de ello para entendernos porque hay diferencias claras que se pueden destacar, pero no como algo esencialista.

CH. La palabra pureza tiene muchas aristas. A mí no me interesa la palabra en contraposición al otro. En ese ámbito a mí no me interesa la discusión de la pureza, como que la tengo superada, pero sí el concepto de pureza me gusta en las músicas, el cante puro. Eso sí. Entiendo y si hablo de cante puro significa quiero oír y escuchar una guitarra y un cantaor y entiendo eso por pureza. No quiero decir que si entra un saxofón o una marimba no tenga pureza, pero es otra. Igual que si yo quiero oír un grupo puro de Castilla quiero oír una pandereta y un cante, no un *DJ* [*disc-jockey*], por ejemplo. Quiero decir que la pureza se puede abordar de muchas maneras. Personalmente me gusta desde ahí. Lógicamente me refiero a la experiencia de la escucha.

HC. Bueno..., es una cuestión semántica. Porque tú hablas de austeridad, de algo sin demasiada mezcla. Sin demasiada mezcla actual, pero no quiere decir que no tenga una mezcla en su ADN. Una idea restrictiva de la identidad tiene delito en un país como España, que tiene una riqueza etnomusical absolutamente desbordante. Como dijo Jorge Pardo, que ha sido Premio Nacional de las Músicas Actuales, «El jazz clásico fue fusión en su momento. Toda pureza es una mezcla olvidada».

PP. Vosotros sois reconocibles, pero muy versátiles. Habéis hecho colaboraciones diversas con muchos artistas, algunos muy conocidos como Vetusta Morla, Fetén Fetén, con Santiago Auserón, Germán Díaz, etc. También hay alguna colaboración más llamativa como la que hacéis con Castora Hertz [*Zimi Matilla*].

CH. Trabajamos con muchos compañeros, siempre estamos abiertos. Zimi es un artista más con el que hemos colaborado. La verdad es que la música electrónica no es nuestro ámbito, no es algo que la mayor parte del grupo escuchemos, pero se puede colaborar puntualmente con muchas personas.

HC. Es buen amigo, lo conocemos de siempre. Él está investigando en su campo, la música electrónica, con el folklore, pues colaboramos encantados. Él estuvo haciendo esto mismo con músicas de todo el mundo en Alemania, con música hindú, con música africanas... y de repente le llevó a ese pensamiento de pensar en lo propio. Como él está muy cerca, en Ampudia, y nosotros aquí ya funcionando, nos lo propuso y nos pareció muy bien hacer algo juntos.

5.7. Preferencia

PP. Héctor, ¿tienes preferencia por algún poeta de la tradición? Alguno que haga entender lo que es un indígena en nuestro país, incluso en Castilla y León. Alguno que para ti refleje la etnohistoria real contando las grandezas y las miserias, no estetizando el pasado que es lo que hace el Romanticismo. En mi opinión esto es algo pernicioso, porque si no sabemos cómo han vivido nuestros antepasados no podemos tener la idea de superación de ese pasado indigno. Héctor, ¿qué personaje te persigue?

HC. Me persigue el señor Cayo. Con respecto a los poetas, hay tres poetas que son el eje de esto: Miguel Hernández, Machado y Julio Llamazares, que en un momento dado no ha seguido su obra poética, sacó tres poemarios, aunque muchas de sus prosas son especiales. *La lluvia amarilla* es un poema. Claro... yo he vivido aquí, en el derrumbe, mi infancia. Como habla tanto de la destrucción, del derrumbe, del fin de un modo de vida pues también me ha influido mucho.

PP. Carlos, ¿un instrumento, con qué instrumento estás más cómodo?

CH. Bueno... con el que estoy más cómodo estoy quizás es la voz, el cante, sí, porque es el que me vino también por herencia familiar. Es el que he mamado. Todos los instrumentos que toco son instrumentos para acompañar, para acompañarme cantando.

3. Coda

Analizando la trayectoria de El Naán a través de la mirada de Carlos Herrero y Héctor Castrillejo la música es un eslabón más de su comportamiento como humanos. Esta contribuye a construir una cultura y, al mismo tiempo, es construida en la cultura. A través de su obra elaboran una estética que responde a un posicionamiento ideológico, dentro de un entramado simbólico extraído de diversas tradiciones culturales, literarias y musicales que se conjugan con su propio estímulo creativo. Ellos tienen una clara conciencia de estar expuestos a una amplia serie de influencias. La elección y el uso de las mismas nunca es neutro, pues responde a un imaginario sociocultural concreto dispuesto para generar emociones. Estas necesariamente nacen con pautas culturalmente codificadas y que identifican a diversos grupos y su carga de etnicidad. En el caso de El Naán, esta carga se define desde la alteridad y desde una corriente de pensamiento constructivista que deshecha comunidades imaginadas cerradas en las que la práctica musical es esencial y es inherente a un grupo determinado. Por el contrario, el grupo palentino hace una búsqueda identitaria fluida que se centra en una práctica social cambiante.

Por un lado, el grupo alienta el mito de la oralidad que se sustenta en una variedad de estilos y géneros musicales de diversas tradiciones asociadas a lugares cercanos

y remotos; mientras que por otro usa archivos literarios y sonoros que encapsulan la oralidad describiendo o no la ocasión en la se dio. Estos extremos no invalidan lógicamente sus gustos y percepciones como artistas y las que ellos generen a los que participen sus performances o las conozcan por medios masificados en el contexto tecnológico actual que abarca la escritura, los registros sonoros clásicos como el cd o las redes sociales (González Aktories y Maserá 2024)¹⁴.

Todavía hay una parte de usuarios del folklore, las costumbres folklóricas son de hace dos siglos pues antes eran la vida misma, a datarlas en «la noche de los tiempos» que permanece inmóvil. Sin embargo, lo que hay es nuestro fracaso en la investigación de proceso o bien por carecer de testimonios orales o bien por desconocerlos o bien porque conociéndolos no se consideran una fuente fiable. Una mirada detenida desde la antropología cultural de la obra de El Naán nos permite detectar los procesos de difusión, invención, integración de la música más allá de los parámetros estrictamente musicológicos. Las voces del pasado se unen con las suyas en el presente.



Héctor Castrillejo, Pilar Panero y Carlos Herrero conversando después de un paseo por el Barrio Bajo y una visita a la Casa del Baile es la sede de la Universidad Rural en Tabanera de Cerrato el 14 de diciembre de 2023. Fotografía: Sáhara Mena.

Bibliografía

- Becerra, Concha, David Gallar y Antonio ViÑAS (2008). *La Universidad Rural Paulo Freire. Proyecto educativo*. Málaga: Universidad Rural Paulo Freire.
- Castelo-Branco, Salwa El-Shawan, Susana Moreno Fernández y António Medeiros (eds.) (2022). *Outros celtas. Celtismo, modernidade e música global em Portugal e Espanha*. Lisboa: Edições Tinta-da-China.
- Castrillejo San Millán, Héctor (2021) *Dioses, ruinas, semillas y canciones*. Sevilla: Punto Rojo Libros.
- (2023). *Una brizna de sangre*. Valladolid: Editorial Páramo.
- Geertz, Clifford (2003) [1973]. *La interpretación de las culturas*, Barcelona Gedisa.
- Guillén, Nicolás (2018) [1976]. *Summa poética*, Luis Íñigo Madrigal (ed.). Madrid: Cátedra.
- González Aktories, Susana y Mariana Masera (coords.) (2024). *Oralidades en la era digital: archivos, activaciones, memorias y resonancias. Nuevas aproximaciones a los estudios de los impresos populares y la voz*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Goody, Jack (2008) [1977]. *La domesticación del pensamiento salvaje*, Marco Virgilio García Quintela. Madrid: Akal.
- Hernández, Miguel (2010). *Obra Completa I. Poesías / Prosas*, Agustín Sánchez Vidal (intr.). Madrid: Espasa.
- León Felipe (2010). *Poesías completas*, José Paulino (ed.). Madrid: Visor.
- Lévi-Strauss, Claude (1997) [1962]. *El pensamiento salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Machado, Antonio (1998). *Poesías completas*, Manuel Alvar y M.^a Pilar Celma (eds.). Madrid: Espasa, 1998.
- Magazzú, Gracia (2023). Algunas formas de recuperación de la música tradicional siciliana, entre pasado y presente. En E. Ignazio Buttitta y José Antonio González Alcantud (eds.), *El mito de Sicilia. Estudios culturales* (pp. 273-301). Granada: Ediciones Universidad de Granada.
- Martí i Pérez, Josep (1996). *El folklorismo. Uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Ronsel.
- Ong, Walter J. (2006) [1982]. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Perniola, Mario (2007) [1972]. *Los situacionistas. Historia crítica de la última vanguardia del siglo XX*. Madrid: Ediciones Acuarela y A. Machado Libros.
- Sennett, Richard (2009) [2008]. *El artesano*, Marco Aurelio Galmarini (trad.). Barcelona: Anagrama.
- Vallés Moratinos, Patxi (2001). *Campaña de la remolacha 2022-23* [inédito].
- Vázquez, J. A. y A. Tzigane (2014). La música es el mensaje. Nueva vida para viejos saberes. El colectivo de músicos y artistas El Naán impulsa la Universidad Rural

Paulo Freire en Palencia. *El País*, 2 de septiembre. Disponible en: https://elpais.com/elpais/2014/09/02/planeta_futuro/1409653787_433120.html

Discografía / Filmografía

- COROMINAS, Agustí (2010). *La tierra asoma. Amayuelas*. Babuin Media i Metròpoli Vídeo Films, 77' [Audiovisual].
- EL NAÁN (2009). *De Babel a Itaca*. La Adobera. [CD].
- EL NAÁN (2013). *Código de Barros*. Producción César Díez y El Naán. [CD].
- EL NAÁN (2017). *La Danza de las Semillas*. Producción Adal Pumarabín y César Díez. [CD].
- EL NAÁN (2021). *Germinal*. Producción Adal Pumarabín y César Díez. [CD].
- GARCÍA SANZ, Pablo (2018). *¡FOLK! Una mirada a la música tradicional*. Plan Secreto S.L. (Valladolid) y Visual Creative Producción Audiovisual, S.L. (Valladolid). 77' [Audiovisual].
- GARCÍA SANZ, Pablo (2022). *Comuneros*. Plan Secreto S.L. (Valladolid) y Visual Creative Producción Audiovisual, S.L. (Valladolid), 84'. [Audiovisual].
- HERRERO, Carlos (2018). *Trashumante*. Producción de Carlos Herrero y Adal Pumarabín. [CD].

NOTAS

1. El grueso de esta entrevista tuvo lugar en Tabanera de Cerrato (Palencia) en la casa de Carlos Herrero y en otras localizaciones del pueblo el día 14 de diciembre de 2023. Antes habíamos mantenido algunos intercambios de ideas y después otras conversaciones. En todos los casos les agradezco su tiempo y su amabilidad. Destaco su humildad y el respeto que profesan al resto de músicos que contribuyen a la conservación y al desarrollo de la música *folk* en sentido amplio. Sirva esta entrevista para manifestar la gran admiración que tengo por su proyecto.

La entrevista forma parte de la actividad del Grupo de Investigación Reconocido de la Universidad de Valladolid IDINTAR: Identidad e intercambios artísticos. De la Edad Media al mundo contemporáneo.

Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de I+D titulado El corpus de la narrativa oral en la cuenca occidental del Mediterráneo: estudio comparativo y edición digital (referencia: PID2021-122438NB-I00), financiado por la Agencia Estatal de Investigación (AEI) y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER). David Mañero Lozano (Universidad de Jaén), IP.

2. Por ejemplo, en el corto *El Rey del Glifosato* (2021): dirigido por Javier Valdezate; con guion de Héctor Castrillejo, Carlos Herrero y en Javier Valdezate; en el que actúan, entre otros Carlos Herrero, Adal Pumarabín y Patxi Vallés; y con música creada por varios miembros de El Naán.

3. Excepcionalmente, una tirada desde su segundo disco, *Código de Barros*, fue distribuido internacionalmente por el sello inglés ARCMusic, casa de referencia en la World Music y el Folk, activa desde 1976.

4. La productora tiene proyectos como la serie *La cabra tiró al monte*, sobre personas que han dejado atrás una vida urbanita para reinventarse e iniciar un nuevo proyecto vital en entornos rurales. Los protagonistas cuentan su experiencia en un tono realista. Los vídeos se encuentran en YouTube en acceso abierto bajo una licencia Creative Commons que permite su difusión con fines no comerciales. Héctor Castrillejo es protagonista de uno de los episodios.

5. Puede verse la evolución del censo de población desde el año 1900 con 461 habitantes, teniendo el mayor número en 1950 con 668 habitantes hasta la situación actual con una densidad de población de 2,98 habitantes por Km². Es habitual que haya en los pueblos de Castilla y León personas censadas, pero que *de facto* no viven en el pueblo por lo que estas cifras son aproximadas. En Tabanera habitualmente viven 70 personas. Véase la información obtenida del INE: <https://www.foro-ciudad.com/palencia/tabanera-de-cerrato/habitantes.html>

6. Héctor Castrillejo recuerda que una de las primeras experiencias en lo que él llama panteatro —idea que toman del situacionismo— fue una performance en Amayuelas de Abajo. Allí, en las ruinas generaron diversos cuadros teatrales con música. La gente iba haciendo un recorrido por entre las ruinas con Alkimia 130 representando parte de la novela de Julio Llamazares *La lluvia amarilla*. Es significativo que uno de los poemas de Héctor Castrillejo de títule «La tribu perdida. Pregón para Amayuelas de Abajo» (2021: 78-79).

7. Puede verse en su web Universidad Rural Paulo Freire del Cerrato algunas de las formaciones que han programado en tiempos recientes: <https://launiversidadrural.com/quienes-somos/>

8. Carlos Herrero participó en el teatro documento AguAdentro (2018), performance de la compañía Pez Luna Teatro, en Argusino, pueblo inundado en 1967 para construir el embalse de Almendra. Personas que vivieron esa tragedia y sus descendientes se juntaron medio siglo después desde la diáspora, pues esta fue la única opción que tuvieron. «Nos lanzamos AguAdentro al atardecer a celebrar la memoria en comunidad. Se produjo el rito, el tamboril de Pardal volvió a sonar cincuenta y un años después. Aquella mañana aquel actor apretando la piel dijo «este tambor hoy tiene que sonar como lo hacía cantar Pardal». Sonó el tamboril y se produjo el rito, la fiesta, la celebración venida de unas manos ásperas que hacían bailar a un pueblo entero al toque de seguidillas», se explica en la web de la compañía. Disponible en: <https://pezlunateatro.com/aguadentro/>

9. Por ejemplo, en el proyecto también de teatro documento EXHUMACIÓN. Materia cruda (2013) que nace de presencia de la dramaturga Mercedes Herrero en actos de exhumación realizados por las asociaciones de memoria histórica de Palencia y Valladolid que nacen del proyecto Dónde pongo las flores (2011). La última acción de esta línea ha sido la participación de El Naán en un homenaje de inhumación de 199 víctimas en el Panteón Memorial del cementerio del Carmen en Valladolid el 14 de abril de 2024. En este acto de liturgia de la memoria se entregaron los restos inhumados a tres familias. Sobre EXHUMACIÓN. Materia cruda puede verse: <https://pezlunateatro.com/exhumacion/>

10. El Consejo de Visiones de Guardianes de la Tierra (1990-2018) se dedica al cambio social, la sostenibilidad ambiental y las artes escénicas. Son un grupo de educadores ambientales, artistas y emprendedores sociales que aspiran a construir un presente y un futuro sostenible. Ruz

Bonfil fue uno de sus fundadores junto con grupos de teatro internacionales, la primera ecoalde de México, Huehucoyotl. En México DF creó el proyecto Ecobarrio y lo llevó durante tres años a diez pueblos y barrios diferentes de esa parte de la ciudad. Puede verse un perfil de Alberto Ruz Bonfil en la web Naciones Unidas sobre Harmony with Nature: <http://www.harmonywithnatureun.org/profile/QLPqn3EBXg3QfzA1RxPCTfq6cKMYvPdm0FHEY7PE4GVOqAil3jPUMEZvJZdad8WeFWoBVNwtFTINbNygInCphg==>

11. «Silbo del dale» ha sido cantado por Carmen Linares, Lole y Manuel, Toyo Gabarrús, Jarcha, José Miguel Arranz, Evoéh, Oriana Quintero y Manuel Ramos y como «Dale que dale» Joan Manuel Serrat. Es probable que haya más versiones cantadas de este bellissimo poema.

12. «Segador Esforzado /Y ahora pregunto aquí: ¿quién es el último que habla, / el sepulturero o el Poeta? / ¿He aprendido a decir: Belleza, Luz, Amor y Dios / para que me tapen la boca cuando muera, / con una paletada de tierra? / No. / He venido y estoy aquí, / me iré y volveré mil veces en el Viento / para crear mi gloria con mi llanto. / ¿Eh, Muerte... escucha! / Yo soy el último que hablo: / el miedo y la ceguera de los hombres / han llenado de viento tu cráneo, / han henchido de orgullo tus huesos / y hasta el trono de un dios te han levantado (León Felipe 2017: 445)

13. Programa emitido por Radio3 (RTVE) dirigido por Javier Gallego que se define así: *Carne cruda* es un programa sobre... las músicas, artistas, creadores, escritores y activistas sociales más rupturistas, a los que queremos hacer accesibles, inteligibles, amenos e incluso, divertidos. Porque la contracultura no tiene por qué ser un ladrillo. Puede ser tierna como una chuleta».

14. Sobre la cantidad y diversidad de los archivos sonoros disponibles en el entorno virtual —académicos y no académicos, comerciales y no comerciales, etc.— que nos brinda Internet son muy interesantes las reflexiones de diversos autores en un libro reciente que han coordinado Susana González Aktories y Mariana Masera (2024).

Escribir el patrimonio

M.^a Pilar Panero García

Universidad de Valladolid

ORCID ID: 0000-0001-7346-0778

Vita Santoro (2023). *Scrivere il patrimonio. Etnografia di pratiche discorsive e forme di testualizzazione intorno alla memoria culturale*
Bari: Edizioni di Pagina, 260 pp.
ISBN: 9788874709649.

Vita Santoro es profesora de antropología en la Universidad de la Basilicata (sede de Matera). Ha realizado numerosas investigaciones en la región en la que ejerce como docente y también en el Abruzzo y en el Noreste de Brasil. Sus líneas de investigación son antropología y museos, los procesos del patrimonio, la escritura de la antropología y las migraciones. Desde el año 2013 coordina la revista *Archivio di Etnografia* de su universidad. Es autora de numerosos artículos, capítulos de libro, informes y diversos textos para exposiciones. En 2022 ha publicado con Ferdinando Mirizzi *Sassi e Memoria. Etnografia per un archivio delle voci*, en el que combina varias de sus líneas investigadoras.

En la monografía que ahora presentamos reelabora reflexiones de cuatro estudios de caso que conformaron parcialmente su tesis doctoral (2016). Parte de estos estudios se habían publicado en pequeños artículos o en capítulos en obras colectivas, pero, en palabras de la autora, necesitaban un desarrollo mayor pues algunas cuestiones solo se abordaron de forma somera. Destacamos la perseverancia de la profesora



Santoro que ha sido capaz de seguir el hilo iniciado en un entorno académico en el que, como sabemos, los tiempos atropellados y competitivos en los que las múltiples tareas de los docentes no dejan mucho espacio para sostener investigaciones que ya han cumplido una función curricular. Esta monografía es un impulso por el que la autora ejerce la antropología que estima útil porque el pasado, la memoria, la tradición, sus prácticas y sus expresiones culturales, son necesariamente construidos y reconocidos como patrimonio a través de la escritura —de los eruditos locales, de las instituciones y sus normas para la protección y salvaguarda, de los medios de comunicación, de los propios antropólogos y de cualquier discurso— que siempre responde a una estrategia política que sanciona o no la tradición. Una fiesta, un desfile, una práctica artesanal no son solo celebraciones sociales y religiosas o modos de hacer, pues autenticados como tradicionales son reconocidos como patrimonio cultural y esta mención desencadena la construcción de entramados simbólicos en procesos dinámicos y creativos que sus usuarios gestionan de diferentes formas.

El libro se divide en seis capítulos. Los dos primeros sobre la escritura antropológica y sobre las políticas de salvaguarda, tanto transnacionales como locales; mientras que los cuatro siguientes son estudios de caso sobre el desfile histórico sobre los turcos que se celebra en Potenza, sobre una artesanía elaborada en Latronico, sobre un encaje artesanal brasileño y sobre la fiesta patronal de santo Domingo Abad en Cocullo.

El primer capítulo «*Scripta Manent*. Escritura y discurso del patrimonio cultural» toma la segunda parte de la cita latina que Cayo Tito ofrece en su discurso al senado romano: «*Verba volant, scripta manent*». La autora comienza reflexionando sobre el poder de la escritura, en tanto que esta es «un campo privilegiado de producción “ideológica”, de construcción del pensamiento y de reproducción social, un medio que permite la “manipulación” amplia y diversificada y consciente de la realidad y crea numerosas intersecciones entre la vida y la escritura» (p. 18). Después hace un repaso por algunos de los estudios clásicos que abordan el valor de la escritura más allá de un mero sistema gráfico de comunicación puesto que se transmite culturalmente, tiene un valor simbólico, se vincula a usos sociales y sirve para la transmisión del conocimiento. El ensayo avanza se centra en las prácticas discursivas y textuales en los procesos de patrimonialización, en los cuales la autoridad la hora de crear discursos de historicidad, por ejemplo, a través de la mención de Patrimonio cultural inmaterial UNESCO, de autenticación, de representación y de práctica identitaria.

El segundo capítulo, «Gubernamentalidad, regulación y prácticas de clasificación en el marco de la Convención de la UNESCO de 2003», se inicia explicando cómo se transita desde las políticas transnacionales a prácticas locales de reconocimiento, protección e institucionalización del patrimonio cultural. La profesora Santoro apunta que se ha producido un cambio que viene dado por una sensibilidad y una conciencia social de los grupos sobre los valores del patrimonio cultural, que

se torna un proyecto que se adapta a los nuevos tiempos regidos por necesidades globales. A pesar de ello el objetivo transversal de la Convención es garantizar la supervivencia y fortaleza de los patrimonios culturales en uso, «vivos», bien sean locales, nacionales o regionales. Otro objetivo es contrarrestar los procesos globalizadores que, sin control, necesariamente conducen a la homogeneización de las culturas. En estos objetivos hay algunas cuestiones extremadamente complicadas de definir como «comunidad» o «territorio». Cuando se definen pueden surgir conflictos por mantener la autonomía y el control sobre el patrimonio en base o a pesar de la máquina burocrática, «máquina patrimonial» (p. 55), con la que se gestiona dicho patrimonio.

Con respecto a los procesos de construcción del patrimonio cultural y de las comunidades, el discurso y las prácticas del patrimonio cultural han estado al servicio y sirven para la legitimación política, para la dominación cultural, y para valorar la propia cultura entendida como herencia que se recibe y que se lega, precisamente porque este está en continua construcción. La diferencia que ofrece el patrimonio también está sujeta a procesos de mercantilización homogeneizadores. Sostiene la profesora Santoro que

Las conceptualizaciones sobre comunidad, que dominan en el sector del patrimonio cultural, favorecen y refuerzan, por tanto, afirmaciones de estatus, conflictos y procesos de insubordinación dentro de las diferentes y complejas comunidades para la definición y gestión del patrimonio cultural. En consecuencia, es fácil comprender las razones por las que, en los discursos y las prácticas, las comunidades y su patrimonio se han convertido desde hace mucho tiempo en sujetos de gestión y protección, confiados a «expertos» reconocidos que aplican directivas «oficiales» y perpetúan las políticas del patrimonio nacional e internacional en el marco y en plena sinergia con el discurso patrimonial autorizado occidental (pp. 63-64).

Con este mapa de tensiones que genera la construcción del patrimonio organizaciones transnacionales como la UNESCO, asumen que hay conceptos que atañen al sistema patrimonial que son problemáticos. La burocracia y la taxonomía muchas veces estandariza dejando poca libertad a las comunidades que se cosifican, se despolitizan y se domesticen (pp. 65-66).

El ensayo avanza en sus argumentos para exponer los esquemas taxonómicos y las gramáticas globales del patrimonio —inventarios y clasificaciones jerarquizadas— que ofrecen una marca, una etiqueta, que se puede mercantilizar y folklorizar; así como las consecuencias del uso de algunas de algunas herramientas de salvaguarda que se usan y las repercusiones cognitivas y simbólicas de dichas taxonomías y prácticas de textualización. Al respecto de esto último, hay un animado debate entre antropólogos que, en no pocos casos, consideran que las listas e inventarios muchas

veces descontextualizan prácticas culturales. Estas pierden su carácter de «inmaterialidad» y «evanescencia» y quedan fijadas, esencializadas, hasta convertirse en lenguajes visibles y duraderos e, incluso, en estereotipos.

Después de estos dos capítulos introductorios y teóricos la autora se centra en cuatro estudios etnográficos de caso, los cuales se han textualizado e implementado con diversas narrativas que se refrendan con documentos históricos, escritos locales, regulaciones burocráticas de salvaguarda y, cómo no, escritos de antropólogos.

El primer caso es investigado, es el llamado «Desfile histórico de los turcos», que se celebra en la capital de Basilicata, Potenza, ciudad que mira más hacia los alrededores, Campania, que hacía el interior de la región, Lucania. La fiesta se asocia al patrón de la ciudad, San Gerardo de Potenza, y es una recreación histórica, género festivo heterogéneo, adscrito a una norma dictada por el poder local que se fija por la escritura en 2011. Esta fiesta marcada el 29 de mayo con cierta continuidad desde 1578 estuvo envuelta en la polémica debido a la preparación del expediente para la candidatura a la Lista Representativa establecida por la Convención de la UNESCO de 2003. Ese año se elaboró un denso y detalladísimo «Reglamento para los desfiles y recreaciones históricas dedicados a la conmemoración de San Gerardo, patrón de la ciudad de Potenza», regulador de las modalidades de realización del desfile histórico bajo las directrices de un comité científico-técnico de expertos. Este que desautoriza a las *Pro Loco* que se han sucedido en la organización de la fiesta previamente, buscan eliminar las «contaminaciones», preservar la tradición y la historia y garantizar que diversos períodos históricos —siglo XII, siglo XVI, siglo XIX— están incorporados en la representación.

La autora hace un recorrido diacrónico de todas las asociaciones y grupos que han gestionado la fiesta. En no pocos casos ha habido una voluntad coercitiva que regulase cualquier aspecto. Después de estos avatares la pregunta que se formula es ¿a quién pertenece el desfile?, y la conclusión es que a la sociedad civil que se ve representada y siempre es dinámica y, a pesar de la norma, creativa.

El cuarto capítulo del libro explica los instrumentos de salvaguarda de una práctica artesanal en un pequeño pueblo de la Región de Basilicata, Latronico, un encaje llamado *Il Puntino ad Ago di Latronico* (encaje realizado con aguja). La comunidad, tanto a nivel supralocal como local, se concientiza de la responsabilidad de devolver este saber a las generaciones futuras. La asociación cultural local Il Tassello trabaja en el estatuto del patrimonio para su reconocimiento y para evitar plagios, aunque ha encontrado trabajos similares en algunos lugares del Mediterráneo, de la Magna Grecia. Se han buscado indicios de antigüedad y, aunque no se sabe su origen, este bordado caracteriza a Latronico que acrecienta su desarrollo cultural en la artesanía —otras elaboraciones textiles— y en el bordado, pero con estas acciones la comunidad manifiesta el anhelo de mantener su técnica gracias a proyectos de salvaguarda:

La esperanza de la comunidad encajera es que, al menos a través de uno de los proyectos de salvaguardia y valorización implementados, finalmente puedan obtener el reconocimiento adecuado y el éxito merecido. Si eso sucediera, también gracias también al apoyo, considerado muy autorizado, de algunos organismos e instituciones del sector de la investigación y del sector cultural y creativo, incluida la Universidad local de Basilicata. De hecho, en los últimos años se ha producido el compromiso *in situ* no sólo de antropólogos (entre los que me incluyo), sino también de colegas pertenecientes a otras disciplinas, como arquitectos y urbanistas, interesados, por su parte, en las oportunidades de experimentar con proyectos y prácticas de regeneración en zonas marginales para contrarrestar fenómenos como la contracción demográfica y el abandono de las viviendas (pp. 139-140).

Estas artesanas son un símbolo de la tradicionalidad estereotipada de forma muy positiva —honestas, resistentes a la globalización, con valores estéticos—, pero que están transformando su estatus de artesanas por el de artistas, distinción ambigua y cuestionable, por razones de *marketing*.

La materia tratada en capítulo quinto es una consecuencia del trabajo explicado en el cuarto. A raíz de la etnografía centrada en el *puntino ad ago* de Latronico, la profesora decide ampliar el trabajo cotejando una práctica artesanal brasileña con similitudes, el encaje brasileño *singeleza* o *bico a singeleza*, encaje primitivo que se elabora en Alagoas, en el nordeste del país. Gracias a una estancia en la Universidad Federal de Alagoas pudo analizar críticamente documentos institucionales que abordan lo que en Brasil llaman *referências culturais*, elementos del patrimonio cultural material e inmaterial en la línea de la Convención de Faro (2005). Sin embargo, en el país americano ya había una semilla democratizadora inoculada por Mario de Andrade, personalidad singular y carismática, que desde los años treinta del siglo pasado había creado políticas culturales capaces de representar a las muchas culturas que componen Brasil. En el ensayo se hace un recorrido por diversos proyectos pensados para la conservación de saberes tradicionales en peligro de desaparición hasta la escritura de un documento de referencia para estos objetivos, el *Dossiê Singeleza* (2009).

Por último, el sexto capítulo, «Antropólogos y escritos patrimoniales. Consideraciones desglosadas sobre la fiesta de Cucullo en dimensiones locales y globales», se centra en la llamativa celebración con serpientes, *Festa dei Serpari*, en la Provincia de L'Aquila, en Abruzos. En esta fiesta, la estatua del santo patrón, Domenico di Sora, desfila en procesión cubierta de multitud de serpientes de diverso tipo. La autora no describe la fiesta ni sus interpretaciones, se centra en el proceso de patrimonialización y en la contribución a la misma de algunos escritos sobre ella. Estos son el resultado de las investigaciones de antropólogos, iniciadas con el trabajo de Alfonso Di Nola, y otros estudiosos. La práctica de capturar en las montañas serpientes, conservarlas en casas y manipularlas ha sido un trabajo para protagonistas durante el ritual y la procesión del santo. Sin embargo, estas prácticas parecen estar en peligro

de desaparición a falta de nuevas generaciones interesadas por estos saberes centrales en el desarrollo de la fiesta. Por ello se han puesto en marcha varias soluciones para la conservación de los mismos, siendo una de ellas intentar incluirla en la lista UNESCO. Estos intentos han generado tensión y frustración en algunos casos, pero también tiene una vertiente positiva:

Estos discursos, incluso en forma textual, enriquecen el complejo cuadro de los escritos del patrimonio festivo de Coculco; por otro, han contribuido a un mayor reconocimiento tanto a nivel institucional como de la comunidad patrimonial ampliamente considerada, incluso si hubiera sido necesario, y actúan en su proceso de (re)tradicionalización, entendido en función de la contemporaneidad (pp. 206-207).

Vita Santoro nos ofrece una monografía en la que aborda cuestiones importantes en la gestión patrimonial que van desde una mercantilización en aras del turismo hasta la elaboración de censos para una salvaguarda «de urgencia», pasando por todas las taxonomías y el uso desde lo local o lo global de identidades que confluyen o se diferencian. El trabajo no pierde de vista la importancia que tienen las comunidades patrimoniales, su interés y sus sentimientos hacia sus tradiciones.

Los cuatro estudios etnográficos no son casos aislados, pues en ellos, a pesar de sus diferencias, se aprecian narrativas y simbolizaciones similares a la hora de certificar prácticas patrimoniales. En todos ellos hay algún proyecto orientado a la obtención de la inscripción en la lista UNESCO, independientemente de que este sea indiferente y desconocido para muchas personas que conservan los saberes y las tradiciones con la responsabilidad que da saber que son algo valioso. Los dos primeros capítulos nos ofrecen un marco teórico basado en una revisión crítica y la reflexión de la propia autora que nos explican los estudios de caso que ella elige, pero que nos ponen en perspectiva otros muchos que podamos conocer y disfrutar.

Miradas orientalistas al Próximo Oriente

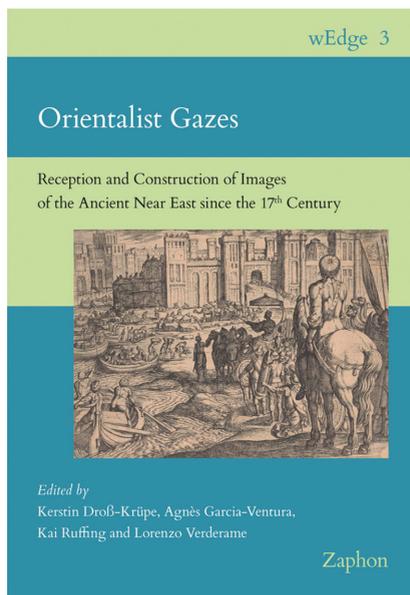
Héctor González Palacios

Universidad de Málaga

ORCID ID: 0000-0002-5236-1719

Krestin Droß-Krüppe, Agnès García Ventura, Kai Ruffing y Lorenzo Verderame (eds.) (2023). *Orientalist Gazes. Reception and Construction of Images of the Ancient Near East since the 17th Century*. Zaphon. ISBN: 978-3-96327-250-9.

Krestin Droß-Krüppe, Agnès García Ventura, Kai Ruffing y Lorenzo Verderame coordinan *Orientalist Gazes*, un libro colectivo donde catorce autores de varias nacionalidades e instituciones internacionales (Austria, Francia, Alemania, Italia, España) se unen para abordar la recepción del Próximo Oriente Antiguo en Occidente desde el siglo XVII hasta el XX. Como sus propios editores señalan en el prefacio, el libro se enmarca en el interés creciente de la investigación actual por los procesos de recepción de la Antigüedad en el mundo moderno que, no obstante, han estado mayormente centrados en Grecia y Roma. En este sentido, el libro explota su originalidad al centrarse en la recepción del Próximo Oriente antiguo, especialmente en los siglos XIX y XX, cuando, paralelo al imperialismo colonial europeo, se desarrollan las primeras campañas arqueológicas intensivas en la región. Como sus editores señalan en el prefacio, el Próximo Oriente Antiguo —llamado más recientemente por la investigación angloparlante *ancient Western Asia*— es observado por estos europeos de una forma



diferente a la Antigüedad grecorromana, que ejerce un rol importante en la construcción de las identidades nacionales. En su lugar, el Próximo Oriente Antiguo se observa desde alteridad, como un Otro.

El libro está conformado por trece artículos —cuatro en alemán y nueve en inglés—, además del citado breve prefacio. Ordenados no de forma cronológica ni geográfica, sino alfabética, sus autores nos sumergen en un recorrido desde las fascinantes vidas y obras de viajeros (y falsos viajeros) por Oriente como Thomas Coryate o Karl May, hasta las intrahistorias de los procesos de desciframiento de las inscripciones sasánidas, pasando por el éxito de las reproducciones en yeso «la leona herida» en la España del siglo XX. A ellos se une un largo etcétera de estudios sobre el impacto del Próximo Oriente Antiguo en la litografía decimonónica, la ópera verdiana, la arquitectura alemana o la moda, por citar solo algunos temas. El libro se centra especialmente en los siglos XIX y XX y en Alemania —en buena parte, por el interés germánico por los estudios sobre Mesopotamia resultado de sus buenas relaciones políticas con el Imperio Otomano.

En el primer capítulo, «Thomas Coryate und sein Orientbild», Christian Feser estudia el curioso caso de este célebre viajero inglés del siglo XVII, una especie de proto-romántico excéntrico. Feser se detiene para analizar la relación del autoproclamado *English Knight of Troy* con las ruinas que, según sus diarios de viaje, se encuentra en su recorrido. Le sigue «Populäre Lithographien im Orientalismus des 19. Jahrhunderts», de Silke Förschler, está dedicado a las representaciones erótico-amorosas de temática orientalista en la litografía decimonónica.

El tercer capítulo, firmado por Hannes D. Galter, se vuelca en la figura de Joseph von Hammer-Purgstall, importante orientalista austríaco de inicios del siglo XIX y su papel en el desciframiento de la escritura cuneiforme. Más allá de su obra *Fundgruben des Orients*, este capítulo se centra en la influencia y discusión con otros figuras destacadas de la época como el viajero inglés Claudius James Rich, el filólogo clásico Georg Friedrich Grotefend o el orientalista Carl Bellino.

Por su parte, Agnès García Ventura, en el «The reception of the Assyrian *wounded lioness* in Spain», el cuarto capítulo del libro, estudia el éxito de las copias de yeso de «la leona herida» en las gliptotecas y universidades españolas durante el siglo XX. García Ventura señala cómo estos yesos —obtenidos de su original en Londres— constituyeron durante generaciones casi la única representación palpable en nuestro país del «arte» asirio y mesopotámico. A continuación, Arnaldo Marcone dedica un corto capítulo a la imagen de Oriente en la obra del célebre historiador italiano del siglo XX Arnaldo Momigliano.

En el sexto artículo, «From the Bible to *Nabucco* – the question of the sources», Davide Nadali analiza las fuentes que Giuseppe Verdi toma como referencia para la composición de una de sus óperas más célebres de temática «oriental»: *Nabucco*. Nadali observa los paralelismos bíblicos en el libreto y los relaciona con los intereses políticos del Risorgimento y su carácter mesiánico en muchas ocasiones.

El séptimo capítulo, de Georg Neumann, está dedicado al libro de visitas de las excavaciones alemanas de Babilonia durante finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Neumann explora los comentarios, poemas, dibujos y chistes que los viajeros alemanes, franceses e ingleses dejaron a su paso por los restos de la mítica Babilonia, arrojando una interesante visión sobre la realidad cotidiana en las excavaciones.

Hans Neumann dedica el octavo capítulo al papel del Antiguo Oriente en las historias mundiales de habla alemana del siglo XIX. En este nos muestra cómo, favorecido por el ambiente de descubrimientos arqueológicos y por el gusto germano desde finales del siglo XVIII por análisis global de la historia, comienza a atribuírsele al Próximo Oriente un papel destacado en la evolución de la humanidad.

«Villans or héroes of cultural history? The Ancient Near East in German textbooks around 1900» es el título del noveno capítulo. En él, Björn Onken repasa la percepción del Próximo Oriente en la educación alemana del cambio de siglo, marcada por los intereses políticos, pero también la evolución en la investigación. Onken concluye en que no existe una imagen homogénea de las culturas del Próximo Oriente en los libros de texto, en tanto asirios, babilonios y otros pueblos son juzgados alternativamente positiva o negativamente en función de cada autor.

Brigitte Pedde escribe el décimo artículo: «Reconstruction drawings of Ancient Near Eastern architecture as inspiration for building in the 1920ies in Germany». En él, analiza las influencias asirias y babilonias que, gracias al influjo de la arqueología alemana en esos siglos, se encuentran en dos construcciones importantes: la Torre Einstein en Postdam y el centro comercial Karstadt de Berlín (parcialmente destruido en época nazi).

Por su parte, en «The German novelist Karl May (1842-1912) as a multiplier of knowledge about the Ancient Near East», Friedhalm Pedde se detiene a estudiar al célebre escritor alemán, Karl May. May, exconvicto, saltó a la fama a finales del siglo XIX en su país gracias a la composición de una serie de diarios de viaje novelados por Oriente y el salvaje Oeste que nunca realizó. Pedde explora las verdades y mentiras de un escritor que, gracias a un estudio intensivo de la literatura de la época y de una gran habilidad narrativa, supo aprovechar el creciente interés por el Oriente en estas décadas y amasar una cantidad importante de dinero.

El undécimo artículo se titula «Fashion and the Ancient Orient», de Frances Pinnock. Pinnock analiza el limitado influjo que el Próximo Oriente Antiguo ejerció en la *haute couture* francesa en el cambio de siglo. Finalmente, Josef Wiesehöfer y Philip Huyse dedican el último capítulo a los procesos de desciframiento de la lengua sasánida. Bajo el título «Carsten Niebuhr and Antoine Isaac Silvestre de Sacy: How a keen observer and a gifted young scholar unravelled the secrets of Sasanian Naqš-e Rostam», ambos investigadores describen el conjunto de acontecimientos y los logros que permitieron al orientalista francés Silvestre de Sacy, con la ayuda de los dibujos del explorador danés Carsten Niebuhr, revelar los secretos de las inscripciones sasánidas.

Cualquier obra colectiva presenta siempre el riesgo (y la dificultad para el que lo reseña) de una heterogeneidad inabarcable como resultado de un tema demasiado amplio o poco fértil. No es el caso de este libro, donde los artículos se complementan los unos a los otros, pareciendo dialogar entre sí en ocasiones. El libro pivota constantemente en torno a cuatro ejes: viajes a los lugares arqueológicos, desciframiento de las lenguas próximoorientales, impacto de los descubrimientos en la educación y la academia de los siglos XIX y XX e influencia en las expresiones artísticas y culturales contemporáneas. El resultado es una obra equilibrada y original, que le da la vuelta al término «orientalismo», buscando, en este caso, en un espacio: el Próximo Oriente antiguo. Es, en definitiva, una obra que deja con ganas de más y que abre la puerta a un fascinante campo de investigación.

CALL FOR PAPERS
FRONTERAS FOTOGRÁFICAS

CALL FOR PAPERS
PHOTOGRAPHIC FRONTIERS

FECHA PARA PROPUESTAS: DEL 1 AL 31 DE OCTUBRE 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:

- Las fronteras disciplinares en la fotografía.
- 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.



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

eug EDITORIAL
UNIVERSIDAD
DE GRANADA

